COMPOSIÇÕES DO INSTANTE

PROCESSOS DE COMPOSIÇÃO E IMPROVISAÇÃO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA NA CIDADE DE SÃO PAULO

CLARA GOUVÊA DO PRADO

CULTURA ACADÊMICA
Editora

Composições do instante: processos de composição e improvisação em dança contemporânea na Cidade de São Paulo

Clara Gouvêa do Prado

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

PRADO, C. G. *Composições do instante*: processos de composição e improvisação em dança contemporânea na Cidade de São Paulo [online]. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2023, 199 p. ISBN: 978-65-5954-374-8. https://doi.org/10.7476/9786559543748.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribição 4.0.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimento 4.0.

Composições do instante

Conselho Editorial Acadêmico da
Fundação Editora da Unesp

Divino José da Silva
Luís Antônio Francisco de Souza
Marcelo dos Santos Pereira
Patricia Porchat Pereira da Silva Knudsen
Paulo Celso Moura
Ricardo D'Elia Matheus
Sandra Aparecida Ferreira
Tatiana Noronha de Souza
Trajano Sardenberg
Valéria dos Santos Guimarães

Conselho do Programa de Pós-Graduação
responsável por esta publicação

Rita Luciana Berti Bredariolli (coord.)
Suely Master
Cypriano da Silva

CLARA GOUVÊA DO PRADO

COMPOSIÇÕES DO INSTANTE

PROCESSOS DE COMPOSIÇÃO E IMPROVISAÇÃO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA NA CIDADE DE SÃO PAULO

CULTURA ACADÊMICA
Editora

© 2023 Editora Unesp

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
www.livrariaunesp.com.br
atendimento.editora@unesp.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva – CRB-8/9410

P896c Prado, Clara Gouvêa do

Composições do instante : processos de composição e improvisação em dança contemporânea na Cidade de São Paulo / Clara Gouvêa do Prado. – São Paulo : Cultura Acadêmica, 2023.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-5954-374-8 (e-Book)

1. Dança. 2. Dança contemporânea. 3. Cidade de São Paulo. I. Título.

CDD 792.62
2023-1653 CDU 793

Índice para catálogo sistemático:

1. Dança 792.62
2. Dança 793

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) – Brasil – Código de financiamento 001

Editora afiliada:

Asociación de Editoriales Universitarias de América Latina y el Caribe

Associação Brasileira de Editoras Universitárias

Ao meu irmão
*Gabriel (*in memoriam*) e*
Alexandre, parceiro de vida e arte.

À professora e orientadora Lilian Vilela, pela parceria, abertura e carinho.

À Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros, Carolina Callegaro, Laila Padovan, Alex Ratton, Ciro Godoy e Larissa Salgado, amigas e amigos, companheiros de criação, com amor e cumplicidade.

Aos professores e professoras da pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Unesp, campus de São Paulo.

À minha mãe, Isamara Gouvêa, e ao meu pai, José Prado, pelo apoio, pelo amor e pelos ensinamentos de uma vida, instigando sempre os caminhos da arte. À minha irmã, Luísa, pelo carinho e apoio.

Sumário

Prefácio 11
Introdução 15

1 Instante – em diálogo com o tempo e a história 25
2 Habitar – a escuta do corpo, do espaço e da cidade 71
3 Agir – *Espaços invisíveis*, da rua à encenação 123

Considerações finais e próximas *Derivas* 183
Referências 191

Prefácio

Adentrar as páginas deste livro é um convite para habitar o corpo e dançar pela cidade de São Paulo. A *Paulicéia desvairada* anunciada por Mário de Andrade foi movida pela dança contemporânea com transeuntes, em trajetórias entrecortadas pelas calçadas, pelas movências atravessadas por fluxos invisíveis de rios submersos, pelo preenchimento de vãos e brechas, pelas formas da arquitetura no pulso alternante entre a aceleração e a pausa sustentada diante de casarios abandonados.

São Paulo, uma das cidades mais cosmopolitas e conhecidas do Brasil e do mundo, foi a matéria poética movedora de danças e instigadora de composições no tempo-espaço de um grande tecido mundano urbano. As improvisações e experimentações de modos compositivos em dança situada fazem germinar ideias e reflexões, estudos e pesquisas acadêmicas – pesquisas presentes na cidade e não apartadas das negociações entre artistas e habitantes, gestos e palavras, memórias encarnadas e registros documentais, criações artísticas e produções acadêmicas.

Este livro que apresento é resultado desse arranjo organizado de movimentos, um estudo integrado entre papeis da artista e pesquisadora Clara Gouvêa do Prado em seu mestrado realizado no programa de Pós-graduação em Artes (PPG Artes), no Instituto de Artes da

Unesp, em São Paulo. Pela sua relevância e qualidade investigativa, a pesquisa foi selecionada para publicação pela Editora Unesp e, assim, salta da academia e se espalha pela vida afora para ampliar seu acesso e gerar novos aprendizados artísticos e acadêmicos.

Acompanho o caminho formativo da autora há muitos anos e não me canso de agradecer a oportunidade de ter sido orientadora de Clara Gouvêa nessa jornada. Artista vibrante, sensível, habilidosa e inteligente, Clara escreve e se inscreve nas linhas de toda a sua produção dançante, desde a escolha do recorte temático até a elaboração de conceitos operantes para a arte da dança, como o *agir composicional* e a dança de ocupação.

Clara articula experiências singulares e referências com processos relacionais oriundos de seu trabalho junto dos artistas improvisadores da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros (CDTB), grupo do qual é cofundadora e integrante desde 2006. O livro aborda sentidos partilháveis vividos por esse grupo atuante na cena brasileira, apresentados em camadas e de forma generosamente integrada com aspectos históricos e seus contextos. Nesse ambiente, a CDTB propõe criações nas quais cada integrante traz suas proposições práticas para realizar e compartilhar com todo o grupo e articula processos colaborativos em dança contemporânea com autorias em rede.

A dança contemporânea paulistana e seus aspectos improvisacionais transitam pelas páginas. Estão presentes histórias do Estúdio Nova Dança, no bairro do Bixiga, local referencial de formação artística; o contato improvisação situado na capital; os mestres e mestras que aliam improvisação e perspectivas somáticas na dança como a família Vianna (Klauss, Angel e Rainer), Maria Duschenes e Dudude Herrmann; obras dançadas pela CDTB como *Puntear, Duas memórias, Lugar do outro* e *Espaços invisíveis*; as ações e dispositivos de criação no espaço urbano.

Por estar na rua, em ensaios, partilhas ou apresentações, a Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros não busca apenas aproximar-se do público, mas também dialoga ininterruptamente com o transitório, borra delimitações de funções e amplia os entendimentos sobre onde se dança, quem dança e como se pode criar danças. Clara traça

uma perspectiva autoral sobre processos de criação e desestabiliza ideias sobre dança ao focalizar a potência da processualidade e da improvisação.

A escuta e a atenção modulada para adentrar os espaços, as proposições baseadas nas práticas de abordagem somática, na improvisação e no contato improvisação, o jogo e a presença cênica exigidas pelo ambiente externo, as criações atravessadas pelos afetos entre as pessoas em trânsito, a conexão entre artistas, todos esses sentidos estão presentes nas muitas danças constituídas na cidade, e vocês, leitores e leitoras, estão prestes a segui-los ou a deambular pelas próximas páginas... Ainda que o percurso esteja escrito, o que move o texto são as memórias dos gestos pronunciados em dança.

Sinta-se convidado ou convidada a mover também!

Lilian Vilela

Introdução

> *Ainda muito jovem era um ser que elegia. Entre as mil coisas que poderia ter sido, fora se escolhendo. Num trabalho para o qual usava lentes, enxergando o que podia e apalpando com as mãos úmidas o que não via, o ser fora escolhendo e por isso indiretamente se escolhia. Aos poucos se juntara para ser.*
>
> *Clarice Lispector (1984, p.607)*

A improvisação em dança, chamada dessa maneira, entrou em meu caminho e formação como bailarina quando estava cursando graduação em dança na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) (2001-2005). Até então ela estava mais próxima dos momentos em que inventava movimentos, nas danças sociais, nas brincadeiras e nos jogos da infância.

Esse campo de estudo começou a realmente me interessar quando em julho de 2002, ainda durante a graduação, fiz um curso intensivo de contato improvisação (CI) com Tica Lemos no Estúdio Nova Dança (ND) em São Paulo. Essa experiência abriu maneiras de entender e perceber o corpo além da dança, a relação de dois corpos dançando juntos e processos de investigação de movimento, principalmente porque o contato improvisação apresentou-se como

uma abordagem de movimento na qual o dançarino encontra suas motivações para mover, partindo do contato, dos reflexos e da intuição (Paxton, 2021a). Essas ideias mudaram radicalmente o que eu compreendia sobre a prática da dança até o encontro com essa abordagem, deslocando o foco de interesse – da busca por formas fixas e passos codificados – para o processo de investigação do movimento.

Naquele momento o que me instigava na possibilidade de improvisar era a relação direta com o ato de criar, com a autonomia, o aspecto experimental, o interesse pelo estado de prontidão e a possibilidade de compor a dança no tempo real do jogo com o olhar e a fruição do(a) espectador(a).

Durante a graduação, também o campo de estudos relacionados à dança e às práticas somáticas se tornou área de interesse, que se somou a uma mudança de visão e ampliação do que eu entendia como dança e suas áreas de atuação.

Thomas Hanna designou, sob uma expressão comum, diversos processos de investigação corporal com práticas corpo-mente, muitas delas guiadas por indicações verbais e toques específicos para respostas sensoriais e proprioceptivas, frequentemente começando no chão, com atenção à respiração e à ação da gravidade no corpo. Nomeadas "somáticas" na década de 1970, essas práticas surgiram antes e já estavam ligadas à dança, como nos indica Mangione (apud Eddy, 2018) quando afirma que a somática e o movimento da dança moderna nasceram ao mesmo tempo e, possivelmente, pelas mesmas diversas razões, pois partem de bases corporais que valorizam a totalidade do ser humano.

Recém-formada, continuei minha formação sobre dança, improvisação, CI e práticas somáticas no mencionado Estúdio Nova Dança (ND), em São Paulo, no qual encontrei meus futuros(as) parceiros(as) de grupo, da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros (CDTB),[1] território deste estudo.

1 Por vezes, para dinamizar a leitura, utilizarei ao longo do texto as siglas CDTB para identificar o grupo, Estúdio ND para o Estúdio Nova Dança e CI para indicar o contato improvisação, entre outras siglas.

A Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros iniciou seus trabalhos em janeiro de 2006, dentro desse espaço cultural paulistano referencial; Carolina Callegaro, Laila Padovan, Débora Marcussi, Alex Ratton e eu, fundadores(as) do grupo, já havíamos, cada uma e um, traçado um percurso em que a improvisação e o contato improvisação tinham sido divisores de águas do fazer em dança, portas de entrada para a dança, para alguns e mudanças de paradigmas para outras.

É a partir da produção artística da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros, seus processos de investigação e criação, suas obras e sua trajetória (2006-) que buscaremos compreender e levantar questões sobre a dança contemporânea, a improvisação, as corporeidades cênicas e a dança em espaços urbanos, ao adentrar as redes de criação que constituem os fazeres do grupo, em modos de trabalho coletivos e colaborativos que compõem um campo de autorias compartilhadas (Salles, 2017).

A pesquisa e os estudos aqui desenvolvidos tiveram caráter autoetnográfico (Fortin, 2009), pois os materiais e documentos de processos atravessam minhas experiências e memórias dos percursos de criações. Apoio-me na proposição de Fortin (ibidem, p.75), quando ela afirma que "a prática artística será melhor compreendida se colocada em relação ao pensamento e agir de seus praticantes".

Ao fazer esse exercício de memória, reunião de reflexões e conhecimentos, reconheço que os saberes produzidos pelas criações do grupo foram gestados coletivamente. Assim, tenho o desafio de refletir e discorrer sobre esses saberes partilhando discursos gestados com meus companheiros(as) e autores(as) dessas criações.

Ao longo do livro, os percursos do grupo se entrelaçam profundamente aos meus caminhos como artista e pesquisadora, de narrativas autoetnográficas, perspectivas de si, aos documentos de criação da CDTB, aos relatos, vídeos, fotos, projetos, entrevistas com os(as) criadores(as) que vão constituindo as perspectivas de nós. Esse movimento entre subjetividade/coletividade também ressoará nas práticas e pressupostos cênicos do grupo, em seu *agir composicional*, das práticas de si, das escutas do corpo e do espaço, em direção aos dizeres coletivos nos espaços urbanos, na cidade.

Nomeio *agir composicional* a totalidade de procedimentos e pressupostos cênicos que compõe o fazer do grupo: "agir" como conceito que localiza a ação artística nas suas dimensões estética, poética e política, suas pronúncias, transformações e dizeres que irrompem no/do mundo. Aqui, este *agir composicional* tem a improvisação em dança como eixo compositivo sensível dos processos de criação, assim como a ação e atuação nos espaços urbanos.

Dessa forma, olharemos para processos de criação e obras de dança nos quais a improvisação cênica em dança é compreendida tanto como procedimento de criação quanto modo de composição, no aqui-agora da cena (Guerrero, 2008).

Além disso, as investigações sobre improvisação alavancarão e ampliarão questões sobre os modos de trabalho e criação de agrupamentos de dança que a têm como modo de atuação, em processos de criação coletivos e/ou colaborativos, reposicionando relações hierárquicas, de decisão e concepção das obras, em consonância com um projeto de singularidade poética que a dança contemporânea abriu como horizonte (Louppe, 2012).

Assim, compõem o recorte desse trabalho improvisadoras e improvisadores da dança que compartilham pressupostos similares aos do grupo, referências para o nosso trabalho, aqueles provenientes de São Paulo, Belo Horizonte, referências norte-americanas e europeias, Cristiane Paoli Quito, Tica Lemos e Cia. Nova Dança 4, Cristian Duarte, Zélia Monteiro e o Núcleo de Improvisação, Wellington Duarte, Dudude Herrmann, Katie Duck, Steve Paxton, Lisa Nelson, David Zambrano e João Fiadeiro, entre outros(as).

Além dessas questões próprias da improvisação, destaco que outro eixo de trabalho nos processos de criação do grupo é a dança em espaços urbanos e espaços cênicos não convencionais. Essa característica conduziu de maneira marcante o modo como a linguagem e os pressupostos cênicos da CDTB foram se constituindo. Em cada uma de suas obras essas investigações entre a improvisação, o CI e o espaço urbano foram sendo aprofundadas, integrando-se a um campo de pesquisa composto por trabalhos nomeados *dança in situ*, *dança situada*, danças criadas para uma

determinada realidade espacial e a partir dela (Morais, C., 2015), uma dança de ocupação.

Assim, interessa refletir como a dança se apropriou dos espaços urbanos e propor igualmente questões intrínsecas da cidade na qual o grupo concebeu seus dispositivos e modos de composição, em processos de criação de uma dança situada.

Ao considerar a improvisação como maneira de fazer e compor obras em si, compreendo que ao improvisar fazemos um exercício de existência, estamos sempre fazendo escolhas, movendo e sendo movidos, como nos diz Clarice Lispector (1984) na epígrafe, relacionando repertórios de corpo e movimento, em sintonia com aquilo que vamos agenciando no tempo e no espaço. É um exercício de negociação de permeabilidades, atravessamentos, imprevisibilidades, modos de pensar, sensibilizar, reorganizar, desorganizar – de subverter organizações, talvez para promover outras formas de estar e viver.

Parto dessa ideia de que ao dançar propomos outros modos de ser e estar, nessa dança em que o *agir composicional* parte da improvisação, pronúncia do mundo (Vilela, 2010), como sujeitos no mundo, corpo-sujeito de suas próprias experiências e de sua dança, aqui, mais ainda, propondo colocar esses discursos-corpos em embate com os discursos-corpos nos espaços da cidade.

Assim, podemos dizer que o corpo é espaço, está no espaço e produz espaço, abrindo-se e fechando-se sem cessar ao espaço e aos outros corpos, humanos e não humanos (Gil, 2004). Então, quando compomos, dentre as nossas escolhas, elegemos não saber como será o percurso dessa dança, improvisamos abrindo nossas percepções/sensações/emoções para o espaço, permitindo que ele nos mova, compondo a dança em tempo real. O corpo que improvisa faz o exercício de seu corpo-no-mundo. Mesmo que as escolhas composicionais aconteçam em tempo real, isso não quer dizer que não há repetição. Algo se repete porque a presença se repete, porque os hábitos no corpo se repetem, e é uma busca constante dos improvisadores na dança encontrar estratégias de desestabilizar aquilo que já se tornou hábito, para provocar estados e intensidades diferentes no corpo (Guerrero, 2008).

Foi segundo essa busca por novas organizações e estruturas que Steve Paxton desenvolveu o contato improvisação; Lisa Nelson, o *tuning score*; Nancy Stark Smith, o *underscore*; David Zambrano, o *flying low*; Robert E. Dunn, a *lógica da improvisação*; Hagendoorn, o *fixed-point technique* (Guerrero, 2008). João Fiadeiro chamou de "composição em tempo real" e Fernanda Eugenio de "modo operativo AND" propostas improvisacionais que extrapolam o campo da dança e convocam a linguagem da performance, do teatro, partilhando fronteiras; Dudude Herrmann nomeia "composição instantânea" ou "composição no instante". A Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros não definiu uma nomenclatura exata, mas circunda a ideia da improvisação cênica em dança com seu *agir composicional*.

É singular como cada artista vai estruturando seus entendimentos em suas práticas sobre presença cênica, estratégias compositivas, estados no corpo, preparação, treino etc. Essas referências nos localizam nas importantes influências que são base da pesquisa de linguagem do grupo. Nesse caminho, treinamento, procedimentos de criação e discursos poéticos se intercruzam.

A partir do encontro com os espaços urbanos, a cada nova criação o grupo foi expandindo debates sobre dança e cidade. Nas cidades, territórios de encontros e disputas (Santos, 2014), em nosso fazer buscamos desestabilizar sentidos e utilidades, ao gerar estranhezas em fluxos estabelecidos, aqueles que determinam movimentos e permanências. Investimos em uma estética relacional (Bourriaud, 2009), procurando criar espaços de convívio entre corpos, dançantes, espectadores e habitantes da cidade. Vivemos muitas vezes embates com aquilo que já está estabelecido, normatizado nos espaços públicos, regimes cinéticos predeterminados delimitados por um poder de controle e vigilância que definem jeitos de agir no espaço, muitas vezes em uma frenética e constante agitação urbana (Lepecki, 2012; Costa, 2017).

Dessa forma, nós nos direcionamos aos espaços da cidade desejando criar outros modos de habitar o espaço público e nos relacionarmos com os concidadãos, a partir de uma proposta de apropriação do corpo e da cidade enquanto corpos permeáveis

e interconectados, em um processo de formação mútua, já que a cidade nos faz e nós fazemos a cidade – tal qual expõe Eleonora Fabião (2015, p.45) ao dizer que "corpo e mundo não são exatamente inacabados, mas inacabáveis: provisórios, parciais, participantes: precários, precários, precários".

Na improvisação, a criação é transitoriedade, se direciona ao inacabável, apostando no "precário" e no experimental para talvez dizer sobre a nossa própria existência, neste estado permanente de escolhas, um contínuo gerar e ser gestado. É relativamente recente como a improvisação tornou-se moeda corrente como ferramenta de criação para a dança cênica, principalmente como modo de composição na cena. Ela contribuiu em processos de desestabilizar ideias de dança, "exaurir a dança" (Lepecki, 2017), para afirmar outras maneiras de vê-la, do movimento à paragem, aproximando-se de processos de criação no desenvolvimento de ideias de "coreografia expandida", "programas performativos" e novas possibilidades compositivas que dela podem emergir.

A metodologia e os caminhos da dissertação de mestrado que deu origem ao livro constituíram-se por meio de pesquisa bibliográfica, análise documental, entrevistas e autoetnografia. Parte-se de um levantamento bibliográfico e revisão atualizada sobre a improvisação em dança, em diálogos com os teóricos que embasam esta pesquisa, e de localizar esse campo dentro da história da dança paulistana brasileira e suas principais influências. São momentos que se entrecruzam e proporcionam uma visão crítica e amplificada para a análise dos materiais documentais, registros videográficos e fotográficos das obras da CDTB, compreendendo o período de 2006 a 2021, assim como os registros escritos dos processos, cadernos de anotação e relatórios dos projetos do grupo, o que compreende os documentos do processo (Salles, 1998).

Por fim, no momento histórico que vivenciamos da pandemia da covid-19, que nos colocou em estado de suspensão e nos deixou alertas e intensamente vulneráveis, exponho que fui atravessada por este momento na escrita destas páginas. As matérias do nosso fazer, o corpo, os encontros, o contato, o agir na cidade foram violentamente

recolocados. Dizer sobre esses percursos se tornou a maneira de reafirmar esses modos de fazer, sensibilidades, de exercitar existências e urgências, de mantê-las pulsantes e vivas.

No primeiro capítulo, "Instante – em diálogo com o tempo e a história", procuro delinear o percurso de formação do grupo, das bases da sua pesquisa cênica, investigação corporal, modos de trabalho e sua origem no Estúdio Nova Dança. Verifico suas principais referências: artistas que têm a improvisação como dispositivo e/ou modo de composição na cena, além do contato improvisação, assim como a relação com as práticas somáticas, no contexto da dança contemporânea paulistana, perpassando também as influências da dança moderna paulistana e da pós-modernidade da dança norte-americana, movimento de mudanças de paradigma, contestações e novas perspectivas compositivas para a dança e outras linguagens artísticas, a dança na cena expandida e a ocupação de espaços urbanos.

No segundo capítulo, "Habitar – a escuta do corpo, do espaço e da cidade", adentro efetivamente as obras do grupo, *Puntear* (2006/2009), *Duas memórias* (2010) e *Lugar do outro* (2011), trazendo seus percursos de criações, procedimentos e a constituição de sua pesquisa cênica e poética, que dialogam com a noção de espaço e, igualmente, de uma estética relacional (Bourriaud, 2009) que investe no tecido urbano.

Para ampliar as discussões sobre a dimensão do urbano, especialmente em uma metrópole latino-americana como São Paulo, procuro apoio nas reflexões do importante pesquisador e geógrafo Milton Santos (2014), suas concepções de espaço geográfico, espaços de ação, em uma epistemologia de uma geografia existencial e cidadã, e também em outros pesquisadores que seguiram esses conceitos, como Ana F. Carlos (2017) e Hissa (2012), dentre outros, abrindo diálogo também com as concepções de "coreopolícias" e "coreopolíticas" propostas por André Lepecki (2012), que expandem discussões sobre a dança e especialmente reverberam nas danças nos espaços urbanos.

No terceiro capítulo, "Agir – *Espaços invisíveis*, da rua à encenação", faço uma análise mais detalhada do espetáculo *Espaços*

invisíveis (2013), pois ele tem em seu processo de criação elementos principais que fundamentam a pesquisa do grupo. O processo de criação dessa obra foi dividido em dois momentos de igual importância: um primeiro momento de ações cênicas nas ruas da cidade de São Paulo e um segundo momento da montagem de uma encenação/espetáculo em espaço cênico alternativo (fechado), fruto da pesquisa realizada na cidade.

Assim, em *Espaços invisíveis*, dança e improvisação, contato improvisação expandem para novas invenções e proposições cênicas nos espaços da cidade. Dessa forma, navego em cada uma das ações expondo como o grupo articulou seu processo de criação no encontro com espaços urbanos, espectadores e cidadãos. Ainda nesse capítulo, discuto especificamente a montagem da encenação realizada em agosto de 2013 no Paço das Artes, abro aspectos de modos de estruturação e concepção das cenas no trabalho coletivo, expressividades, desdobramentos de matérias das experiências da rua ao espetáculo e da importância da relação com os(as) espectadores(as) para a concepção da dramaturgia e dinâmica da criação.

O trabalho movimenta-se de uma dimensão do *instante*, conversas no tempo e na história, para o *habitar*, nas escutas sensíveis do corpo e espaço, encontrando a cidade como um território do *agir*, um *agir composicional* do grupo – um agir que desemboca em fluxos e fixos, arquiteturas e dinâmicas, que vão da rua à encenação.

1
Instante – em diálogo com o tempo e a história

Neste momento gostaria de localizar os(as) leitores(as) sobre o lugar do grupo no contexto da dança contemporânea paulistana, em um recorte de artistas da dança que têm a improvisação como modo de composição, o contato improvisação e as práticas somáticas como abordagens de investigação de movimento e também dispositivos de criação, de dramaturgia e de encenação, além da dança nos espaços urbanos, assim como as produções do grupo em espaços cênicos não convencionais.

No decorrer deste capítulo procuro fazer aproximações com momentos e referências históricas que considero importantes e que ressoaram e influenciaram as danças das gerações de artistas que nos antecederam, muitos deles formadores de uma visão singular da dança cênica no Brasil.

Escolho, dando-me liberdade de improvisadora, trilhar entrecaminhos históricos, algumas vezes não de forma linear e cronológica. Parto da formação do grupo no Estúdio Nova Dança (ND) em São Paulo e de suas principais referências diretas. A improvisação na dança e as novas perspectivas compositivas no contexto paulistano são eixos importantes que se relacionam ao contato improvisação e às práticas somáticas, e que conversam também com os pressupostos da pós-modernidade norte-americana e da nova dança europeia.

Além disso, destaco a improvisação em dança igualmente atrelada a referências de artistas da dança moderna paulistana que também transitavam por esses interesses, dentre eles os Vianna, Maria Duschenes e Sônia Mota, entre outras e outros que mais diretamente influenciaram nossa geração. Para tanto, inspiro-me na pesquisadora Márcia Strazzacappa (2012), que em seu doutorado traça um percurso sobre os reformadores da educação somática.[1]

Antes de falar sobre os processos de criação do grupo, será relevante localizá-lo no tempo, no instante dos encontros históricos e influências que constituem uma rede, uma trama de maneiras de criação em dança contemporânea, trampolim para novas mobilizações, quebras e criações no contexto paulistano; localizá-lo nas suas origens no Estúdio Nova Dança, em São Paulo, que movimentava artistas, principalmente da dança, que estavam interessados nas práticas somáticas, nas experimentações e investigações de novas maneiras de criar e atuar no campo da dança, o que perpassou a improvisação, assim como outras formas compositivas, em experimentações em espaços cênicos não convencionais e no espaço urbano, processos de rupturas que já haviam sido apontados por alguns artistas da dança moderna em São Paulo e outras partes do Brasil.

Vale dizer, como Martha Eddy (2018) mostra, que houve uma proximidade entre os percursos dos dançarinos da dança moderna norte-americana e europeia e os precursores do movimento somático,[2] e exponho que no Brasil existiram reflexos desses movimentos (Strazzacappa, 2012).

---

1 "Longe de seguirmos um percurso linear e cronológico como os apresentados nas obras sobre história da dança, tentaremos trilhar os caminhos traçados pelos reformadores, seguindo seus pensamentos e construindo seus trajetos" (Strazzacappa, 2012, p.61).

2 Martha Eddy (2018) dividiu três ramos do mundo somático: psicologia somática, trabalho corporal somático e movimento somático, destacando a presença importante de dançarinos(as) no último ramo.

Origens e percursos da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros

A Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros (CDTB) iniciou seus trabalhos em janeiro de 2006, dentro do Estúdio Nova Dança. Ao compartilhar inquietações e interesses comuns e singulares, o grupo surgiu como um espaço de criação coletiva, e, desde então, vem desenvolvendo continuamente uma pesquisa sobre improvisação em dança e música, em que elas se constituem tanto como dispositivos/procedimentos no momento da criação quanto meios de constituir seus pressupostos cênicos, dramatúrgicos e de dialogar com o(a) espectador(a).

Ao examinar como a CDTB foi compondo seu fazer coletivo ao longo destes dezessete anos, observamos que o lugar de formação do grupo e suas interlocuções poéticas e estéticas caracterizam seu modo de trabalho e organização. A cada obra e novo processo de criação, seu modo de trabalhar em coletividade, entre contradições e conflitos, tomou forma; nele, os integrantes do grupo ocupam posições dentro das decisões e concepções das obras.

Atualmente a CDTB[3] é constituída por Alex Ratton Sanchez, Ciro Godoy, Laila Padovan, Larissa Salgado e eu (Clara Gouvêa). Carolina Callegaro, uma das fundadoras presente nas obras que descreverei, não integra o grupo desde 2016. Esse grupo paulistano de dança contemporânea, do qual sou uma das fundadoras e em que atuo[4] há dezessete anos, é o objeto de investigação deste livro.

Carolina Callegaro, Laila Padovan, Débora Marcussi e eu nos conhecemos durante as aulas de CI ministradas por Alex Ratton Sanchez no Estúdio ND e, por afinidades e interesses comuns,

3 Integrantes fundadores: Carolina Callegaro, Clara Gouvêa, Débora Marcussi, Laila Padovan e Alex Ratton Sanchez. Ex-integrantes da Cia: Carolina Callegaro, Débora Marcussi e Samarone Gonçalves. Artistas convidados: Cristiano Karnas, Luciana Bortoletto, Rafael Chicão Montorfano, Gregory Slivar e Luciano Lucko, entre outros.

4 Atuo como intérprete, criadora e gestora desde 2006 até os dias atuais. Para saber mais sobre o grupo, ver: www.ciadamasemtransito.com.br.

decidimos convidá-lo para dirigir os trabalhos do grupo. Carolina Callegaro e eu já éramos parceiras de trabalho, recém-formadas na graduação em Dança da Unicamp. Laila Padovan, bailarina e psicóloga, formada pela Escola Municipal de Bailados de São Paulo, e Débora Marcussi, pianista e bailarina, também tinham juntas uma parceria de criação. Depois foram convidados a participar Samarone Gonçalves e Ciro Godoy. No decorrer dos anos alguns integrantes ficaram, outros foram para outros caminhos. Ao longo desse percurso outros(as) artistas contribuíram nos projetos e criações, bailarinas(os), músicos e musicistas, arquitetos(as), cenógrafas(os), iluminadoras(es), filósofos etc. No entanto, um núcleo estável de integrantes se manteve durante todos estes anos.

A linguagem musical atravessa as pesquisas do grupo[5] desde o início de sua formação. Débora Marcussi foi diretora musical (de 2006 a 2010) e estimulou as primeiras pesquisas musicais. Alguns e algumas já tocavam instrumentos, outros iniciaram estudos naquele momento. Dessa maneira, em nossos trabalhos a música e as sonoridades sempre tiveram lugar importante na composição, e acredito que a improvisação permitiu que investigássemos esse fluxo entre dança e música a partir da nossa bagagem em cada linguagem, compondo um campo transartístico (Salles, 2008).

Em um primeiro momento, o grupo foi chamado de Cia Damas em Trânsito, pois era formado por quatro mulheres com a direção de Ratton, e a pesquisa girava em torno das histórias de vida das criadoras e a ida às suas cidades natais. Porém, naquele mesmo ano, convidamos Ciro e Samarone, músicos e bailarinos, para fazerem parte da trupe. Então apareceu uma brincadeira com o nome "os Bucaneiros". Nesse jogo de palavras, parece que "Damas" traz algo mais ligado a um feminino de tempos antigos, do jogo de tabuleiro, e "Bucaneiros" propõe uma brincadeira com a pirataria, a contravenção. O grupo não tinha intenção de fechar o significado do nome,

5 Ao longo do livro apontarei aspectos gerais da pesquisa musical do grupo; no entanto, não me aterei em elementos mais específicos. Para isso seria preciso uma investigação mais detalhada dessa linguagem.

mas sim de abrir para possíveis ficções, feminino e masculino, terra e mar, movimento e trânsito.

O humor da junção das duas palavras expunha a presença de mulheres e homens, mas esses femininos e masculinos se misturam, geram inversões. No espaço da rua, como veremos adiante, essas relações entre presenças e ações femininas e masculinas se evidenciam nas suas diferenças, e, no entanto, mesclam-se também.

O trabalho corporal do grupo tem os fundamentos da dança do contato improvisação como base. Foram as investigações no CI que nos uniram inicialmente, e ao longo dos anos compõem os processos transversalmente.

São características dessa dança a relação com escutar o outro(a), escutar os corpos, contato pele com pele, receber e entregar o peso do corpo no fluxo de movimento a partir do contato físico e energético, em um jogo de proximidade e distância. É uma dança de bastante intimidade, e às vezes pode trazer imagens e sensações sensuais. Além disso, os duetos de dança mais frequentes no CI podem desenvolver-se em carregamentos, nos quais mulheres carregam tanto outras mulheres quanto homens que, por sua vez, podem carregar também homens e mulheres. Esse alargamento dos entendimentos dos corpos femininos e masculinos, presentes nessa dança, desestabilizou preconceitos sobre força e delicadeza eventualmente presentes no ideário sobre bailarinas e bailarinos. Na imagem a seguir (Figura 1), eu carrego Alex Ratton, em um jogo de peso e leveza.

O CI, desde suas origens, tem um diálogo muito próximo com as práticas somáticas. No grupo, em seu trabalho corporal, as abordagens da educação e das práticas somáticas como o Body-Mind Centering^{SM} (BMC) e a ideokinesis, entre outras, apoiam a criação e experimentação de repertórios de movimentos próprios a partir da consciência dos sistemas corporais e mudanças de estados do corpo. Também influenciou os processos de criação a diversidade de trajetórias de formação em dança e técnicas corporais de cada integrante, entre elas o balé clássico, técnicas de dança moderna, o jazz, o kempo indiano, a capoeira, as danças brasileiras, a ioga, o aikido, o *skate*,

Figura 1 – Performance *Partilhas poéticas em contato*, na Praça das Artes, São Paulo, 2018

Foto: Clarissa Lambert (acervo do grupo)

expondo um hibridismo próprio do cenário da dança contemporânea (Louppe, 2000).

Ao longo deste livro a improvisação em dança se apresenta em suas formas como dispositivo para levantar repertórios e vocabulários de movimento, perpassando momentos de exploração de movimento e invenção de novos procedimentos de criação, além de ser um modo compositivo no aqui-agora da cena, caracterizando concepções de dramaturgia e encenação (Guerrero, 2008).

Nos primeiros dez anos, a CDTB teve a figura de um diretor encenador e coautor, papel que foi se modificando nas criações seguintes. Quando Laila Padovan, Carolina Callegaro, Débora Marcussi e eu convidamos Alex Ratton para dirigir o grupo, as funções estavam mais separadas entre diretor e intérpretes-criadoras – acredito que por força do hábito, mas também porque Alex Ratton acumulava mais experiência que nós no fazer cênico, pois já integrava a Cia. Nova Dança 4 havia nove anos. No entanto, com o passar dos anos, as características de partilha nas decisões artísticas

e de gestão do coletivo se fortaleceram, e mais e mais foi se apresentando a necessidade de que a função de direção tomasse outro lugar.

Além disso, ao considerar a improvisação como um fazer colaborativo, o papel do(a) diretor(a) é redimensionado. Raquel Gouvêa (2012, p.66) diz: "Afinal, a improvisação de dança é sempre uma criação colaborativa em que todos, improvisadores e componentes das diferentes qualidades expressivas envolvidas, participam ativamente".

Escolhi chamar esse papel que Alex Ratton desempenhou de diretor encenador, nomenclatura pouco usada nas produções em dança, mas à qual recorro para me aproximar da dinâmica de criação da CDTB. O diretor encenador traz o olhar de "fora" da cena, um ponto de vista um pouco mais distanciado do turbilhão da criação que, assim como outro cocriador, propõe composições, ritmos e sensações. Esse é um olhar que seu lugar permite, diferentemente da percepção dos que vivem a experiência direta, no nosso caso, do jogo improvisacional. Daí a utilidade da palavra encenador: mais que fazer indicações individuais para cada intérprete (mesmo que isso venha a acontecer), sua perspectiva privilegia o todo ou os encadeamentos da encenação e da dramaturgia, de forma a enriquecer as discussões e as decisões coletivas.

Nesse exercício de partilha de concepção e autoria, a figura do diretor pode gerar tensões, principalmente porque ainda existe um vício dos meios de divulgação (da imprensa escrita, entre eles) de seguir o padrão de referenciar as obras nomeando somente o diretor e não o coletivo de criadores(as), o que reflete um modelo de hierarquia que faz parte do nosso imaginário de criação, que idealiza um(a) diretor(a) como aquele(a) que determina as escolhas da obra solitariamente.

Assim, no nosso grupo, como dito, a existência desse papel não decorre de uma visão mais tradicional de comando autocrático, mas da necessidade de haver um integrante com certo distanciamento do processo criativo e uma perspectiva de encenador. Tal mudança nas hierarquias, relativamente recente no contexto da dança, teve início nas décadas de 1960 e 1970, nos Estados Unidos e na Europa.

Ali, a(o) bailarina(o) conquista um novo lugar dentro das produções artísticas, ao se ver convocada(o) a ser, cada vez mais, criador(a) da sua dança (Carter, 2000). Além disso, é nesse momento histórico que a improvisação toma força como modo compositivo no contexto da dança contemporânea.

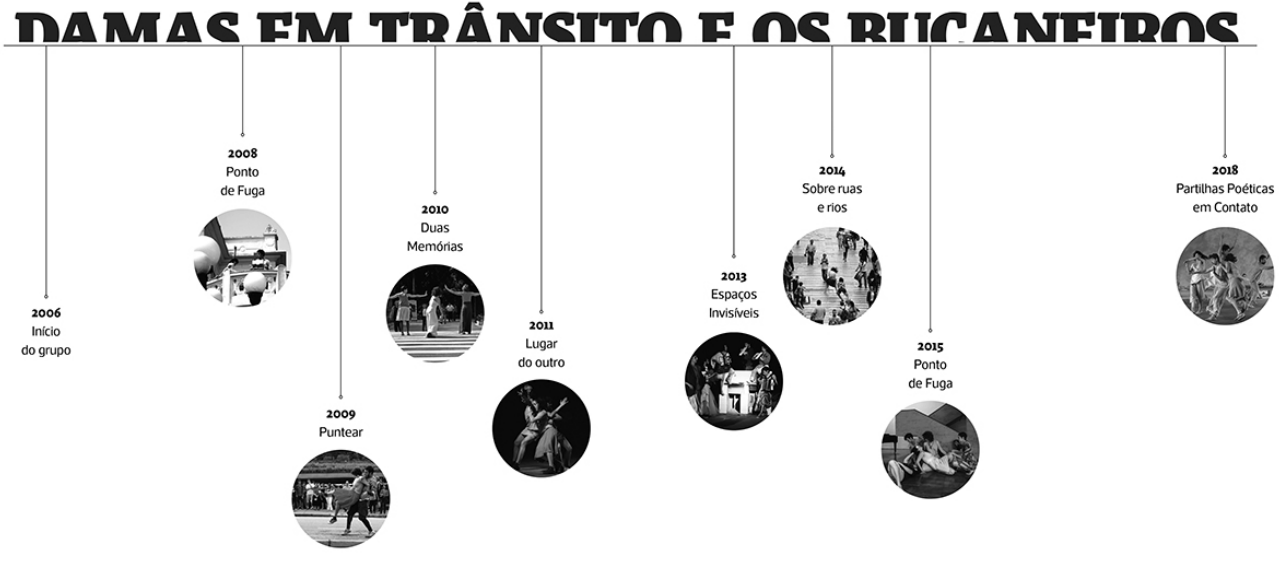
Para Guerrero (2018), a improvisação como modo compositivo pode contribuir para a ampliação da autonomia de todos os criadores envolvidos na composição da dança, visto que todos decidem e interferem diretamente na composição durante o aqui-agora do jogo improvisacional.

É assim que a direção compreendida na CDTB ocupa outro lugar nos processos de criação nos quais a improvisação é o modo compositivo. Ao longo de seu percurso, esse papel veio se modificando cada vez mais entre as(os) criadoras(es) na partilha das decisões e autorias em todos os momentos do processo, em criações e autorias em rede (Salles, 2017). Reitero que, no fazer do grupo, a improvisação e especificamente o contato improvisação e as práticas somáticas ajudaram a delinear seu modo de criar e de gestão.

Além disso, a CDTB nasceu em um momento de transformações dos modos de organização e produção dos grupos, coletivos e companhias na cidade de São Paulo, em um período de alguns avanços das políticas públicas para a dança nas esferas municipal, estadual e federal,[6] contexto que atualmente se altera pelos cortes de verbas e supressão de editais. Essas políticas de fomento foram fundamentais para que tivéssemos um trabalho continuado de 2006 a 2021, podendo desenvolver projetos, realizar investigações e processos de criação que resultaram nas seguintes obras: *Puntear* (2006/2009), *Duas memórias* (2010), *Lugar do outro* (2011), *Espaços invisíveis* (2013), *Sobre ruas e rios* (2014), *Ponto de fuga* (2008/2015), *Partilhas poéticas em contato* (2018) e *Projeto cidade temporal* (2020/2021).

6 Dentre esses programas de incentivo: o Programa de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, os Programas de Ação Cultural do Estado de São Paulo e, no âmbito federal, a Lei Rouanet e o Prêmio Klauss Vianna (este último atualmente não vigente).

Figura 2 – Linha do tempo da produção artística da CDTB



Fonte: acervo do grupo

Primeiros encontros: Estúdio Nova Dança e Cia. Nova Dança 4, o contato improvisação em São Paulo

Como dito, o grupo teve seu início dentro de um espaço cultural efervescente da cidade, um espaço de formação, no qual se encontravam saberes e abordagens que transformaram modos de ver e fazer dança no contexto paulistano.

Considero que a CDTB pertence a uma terceira geração formada dentro do Estúdio Nova Dança, principalmente ligada à prática do contato improvisação em São Paulo. No entanto, no Estúdio ND, ainda que as pesquisas e investigações da dança tivessem bases próximas, havia uma pluralidade de abordagens relacionadas às práticas somáticas, à dança contemporânea (improvisação/coreografia), além de às outras linguagens das artes cênicas, como o teatro e o palhaço, entre outras.

Assim, em São Paulo, nos anos de 1990, muitos bailarinos e criadores escolheram a improvisação como campo de investigação, como possibilidade de composição e dramaturgia para a dança, sendo o Estúdio ND um importante local agregador, com uma potência coletiva e colaborativa ímpar.

O Estúdio ND iniciou suas atividades em maio de 1995 e as encerrou em fevereiro de 2007. Foi fundado pelas artistas da dança Lu (Luciene) Favoreto, Isabel Tica Lemos, Adriana Grechi e Thelma Bonavita. Em 2004, Cristiane Paoli Quito juntou-se a Tica Lemos e Lu Favoreto como sócia. Em um primeiro momento, o estúdio foi sede da Cia. Nova Dança dirigida por Adriana Grechi e, em um segundo momento, foi sede das companhias Cia. Nova Dança 4 (1998), Cia. 2 Nova Dança (1999), Cia. Oito Nova Dança (2002), Cia Nada Dança (2003) e local para ensaios de outros grupos, coletivos e companhias.[7] Além de sede das companhias, eram

7 Outras companhias e outros coletivos que se formaram ou residiram nesse espaço tiveram e têm como foco de investigação a improvisação e as abordagens somáticas, dentre elas as cias. diretamente ligadas à pesquisa das fundado-

oferecidos cursos regulares de dança e teatro,[8] workshops com importantes figuras da dança e eventos culturais permanentes (Terças de Dança, Sexta na Tomada etc.).

O grupo de artistas fundadores que contribuíram para as investigações estéticas nesse espaço estava próximo dos princípios e paradigmas propostos pela pós-modernidade da dança norte-americana. Diz a pesquisadora Valéria Cano Bravi (2006, n.p.) sobre a relevância desse espaço:

> [...] a criação do Estúdio deve ser indicada como um dos acontecimentos relevantes para o processo de consolidação de tendências estéticas manifestadas na década de 90 em São Paulo. Na busca de fundamentos práticos e teóricos que acolham a diversidade e a multiplicidade [...] Inclui-se uma filosofia nos princípios somáticos que englobam o papel e a importância do movimento corporal para a qualidade de vida, entendidos não só como a comunicação de uma experiência cênica e de um saber, mas também como uma investigação coletiva sobre o homem e a teatralidade unem pedagogia à encenação.

O Estúdio ND ressoou à sua maneira os movimentos das "novas danças" europeias – holandesa, francesa e, mais adiante, portuguesa –, já que duas de suas fundadoras, Adriana e Tica, estudaram na School for New Dance Development (SNDO), a escola da nova dança holandesa em Amsterdã.

---

ras do Estúdio ND, como também a CDTB, o Coletivo Silenciosas e Gt'Aime, Projeto DR E Balangandança Cia., entre outras. Atuo também, há doze anos, na Balangandança Cia., pioneira no Brasil na pesquisa de dança contemporânea para crianças, dirigida por Georgia Lengos.

8 O Estúdio ND constituiu-se como escola também com cursos regulares, contando com um corpo de professores, a maioria deles integrantes das companhias residentes do espaço. Além das artistas já mencionadas, dentre eles estavam Georgia Lengos, Cristian Duarte, Maristela Estrela, Marina Caron, Mara Guerrero, Tarina Quelho, Sheila Areas, Cristiano Karnas, Diogo Granato, Gisele Calazans, Lívia Seixas, Erika Moura, Alex Ratton, Letícia Sekito e José Romero.

Tica Lemos associa as abordagens da Nova Dança (*New Dance*) com os estudos somáticos, nos quais os bailarinos e bailarinas vão ao encontro da percepção de si em suas investigações corporais e poéticas, e isso modificou substancialmente a expressão e visão autoral, reverberando em estruturas hierárquicas (Lemos, 2021). Adriana Grechi (apud Dias, 2006) diz que sua formação nessa escola abriu possibilidades de novos entendimentos sobre dança.

Grechi conduziu um primeiro núcleo de criação dentro do Estúdio ND, a Cia. Nova Dança (1997-1999), já tendo como ênfase a pesquisa de movimento por meio da improvisação, constituindo uma movimentação própria de cada dançarino e a investigação das relações entre corpo e espaço. São exemplos disso os espetáculos *Lembranças na queda* (1996), *Da sacada tudo passa a ser evento* (1997) e *BOOTSTRAPSÃOPAULO!* (1999), e, de Thelma Bonavita, *Quasi fuga* (1996), primeiras obras produzidas no Estúdio. Grechi depois desenvolveu seu trabalho na Cia. 2 Nova Dança (1999-2002) e, desde 2003, no Núcleo Artérias. Bonavita desenvolverá um trabalho autoral e também em parceria com Cristian Duarte.

A Cia. Oito Nova Dança (C8ND), dirigida por Lu Favoreto, investiga parâmetros técnicos corporais apoiados no método da coordenação motora – M. M. Béziers e S. Piret (fisioterapeutas francesas) – e na técnica do movimento consciente de Klauss Vianna (Favoreto, 2006). O trabalho de Klauss partia da técnica do balé clássico extrapolando para outros fazeres; nele a improvisação estava muito presente. Lu Favoreto também foi aluna de Sônia Mota, outra importante artista da dança e formadora brasileira.

De 1995 a 2007,[9] houve um fluxo intenso de artistas que frequentaram o Estúdio ND, ministrando aulas, participando de aulas, ensaios, apresentações, debates etc. Dentre esses artistas da dança e as diferentes linguagens artísticas que circularam no Estúdio,

9 O Estúdio fecha em 2007 e os professores e as companhias passam a atuar em outros espaços na cidade. Lu Favoreto cria o Estúdio 8 Nova Dança. A Cia. Nova Dança 4 e alguns professores passam a ensaiar e ministrar aulas no Espaço, nome do estúdio de Diogo Granato. Também atuei, nesse último espaço, como professora de dança e contato improvisação.

podemos citar Steve Paxton, Lisa Nelson, Nancy Stark Smith, Katie Duck, Daniel Lepkoff (algumas figuras importantes da dança pós-moderna norte-americana), Sônia Mota, Dudude Herrmann, Rose Akras, Denise Namura, David Zambrano e Alito Alessi.

Entre as pesquisas de linguagem desenvolvidas no estúdio, as principais referências para a CDTB foram as realizadas pela Cia. Nova Dança 4 (CND4), sobretudo porque Alex Ratton Sanchez a integrava desde sua fundação, atuando nela até hoje.

A Cia. Nova Dança 4[10] (CND4) foi fundada em 1996 por Isabel Tica Lemos e Cristiane Paoli Vieira (Quito), como um núcleo de pesquisa improvisacional, trabalhando com a composição cênica, com o CI e com a prática e o conceito do "movimento-imagem-ideia" (Vieira, 2016). A CND4 é reconhecida em todo o Brasil por suas pesquisas e criações artísticas, uma referência importante do contato improvisação brasileiro, e a primeira companhia de dança brasileira a utilizar o CI como linguagem cênica (Padovan, 2014).

Quito, com sua experiência na linguagem teatral e enquanto diretora, trouxe referências da improvisação teatral, da *commedia dell'arte* e do palhaço/*clown*. O "movimento-imagem-ideia" desenvolvido por ela e base do trabalho da CND4 estruturou-se ao longo do tempo na inter-relação entre conhecimentos e técnicas que se complementaram, desde a precisão do desenho do movimento proposto pela biomecânica de Meyerhold, o ponto fixo de Jacques Lecoq praticado com Philippe Gaulier e os desenhos corporais da *commedia dell'arte* até os estados meditativos, os conhecimentos de consciência corporal trazidos pela técnica Klauss Vianna, com Neide Neves, fortalecidos pela ideokinesis e por estudos de movimentos aprendidos com Tica Lemos (Vieira, 2016).

O "movimento-imagem-ideia" é fundamento para que o intérprete reconheça a imagem desenhada por ele no espaço, vivenciando

10 Atualmente integram a CND4: Cristiane Paoli Quito, Isabel Tica Lemos, Alex Ratton Sanchez, Lívia Seixas, Cristiano Karnas, Gisele Calazans, Cláudio Faria e Diogo Granato. Foram integrantes: Maurício Paoli Vieira, Erika Moura, Natalia Mallo, Rubens Rewald, Cristian Duarte, entre outros.

sensações, tendo a pausa como recurso para reconhecer cada instante de movimento, imagem e sensação (Vieira, 2016). Além disso, Quito reconhece uma proximidade da sua abordagem de composição e improvisação em dança e teatro com o Viewpoints,[11] mesmo que não tenha tido contato direto com essa técnica (ibidem).

Tica Lemos,[12] pioneira em trazer o CI para o Brasil e para a cidade de São Paulo, foi a responsável pelo desenvolvimento de pesquisa técnico-corporal da CND4 e pela improvisação em dança e pelas abordagens somáticas, atuando igualmente enquanto criadora e intérprete.

Sua investigação com CI se iniciou em meados da década de 1980 em Londres ao assistir a uma apresentação de Steve Paxton. A partir daí, fez cursos da técnica e ingressou na School of New Dance Development (SNDO), na Holanda, onde se formou na graduação em 1987 e teve contato direto com Steve Paxton e Lisa Nelson (Leite, 2005).

Tica, no decorrer dos anos, desenvolveu uma pedagogia de aula associando os princípios da ideokinesis e do Body-Mind Centering[SM], abordagens com que teve contato durante sua formação no SNDO, bem como das práticas das artes marciais do aikido (sendo faixa preta dessa modalidade) e mais atualmente do kinomichi (arte de movimento não marcial originada do aikido). Foi responsável pela formação das primeiras gerações de praticantes de CI em São Paulo, que nos anos 1990 deram origem a um grupo de artistas professores que se tornaram multiplicadores desse conhecimento.[13]

---

11 *Viewpoints*, criado por Anne Bogart e Tina Landau, compreende nove *viewpoints* físicos (tempo, duração, relação espacial, repetição, resposta cinestésica, forma, gesto, topografia e arquitetura) e seis *viewpoints* para a voz (altura, dinâmica, aceleração/desaceleração, timbre e silêncio). Foi apropriado e desenvolvido para o contexto teatral a partir do sistema criado pela bailarina Mary Overlie, Six Viewpoints, sendo utilizado como treinamento improvisacional e ferramenta de composição (Almeida, 2016).

12 Tica Lemos também é fundadora e diretora do grupo Juanita.

13 Alex Ratton é um desses artistas das primeiras gerações de alunos de Lemos, assim como Laila Padovan, que fez parte da turma avançada de CI que ela ministrou por alguns anos no Estúdio ND.

A artista e diretora, quando fala sobre a improvisação, localiza suas referências nas danças europeias e estadunidenses, mas reconhece a influência do encontro com a capoeira (luta, dança e esporte), arte que já praticava em Brasília, antes da formação na SNDO (Camargo, 2008). Lemos (2021) conta que no primeiro encontro com o CI reconheceu semelhanças com os fundamentos da capoeira, o jogo de proximidade, a maneira improvisada como a dança-luta se desenvolve, a escuta direcionada para o outro, o ritual da roda, a intensidade do jogo e vigor físico: sua experiência com a capoeira contribui nas suas investigações no contato improvisação.

As aulas de CI que nós da CDTB praticávamos no Estúdio ND eram influenciadas transversalmente pelas abordagens somáticas, ideokinesis e BMC^{SM}, centralização corpo-mente, principalmente.[14] Também estavam presentes nas aulas os princípios da luta marcial japonesa aikido:[15] treinamentos de rolamentos e alguns exercícios de relação a dois (como as chaves de mão), as formas arredondadas e espiraladas, princípios do fluxo do *ki* (energia vital).

Para Alex Ratton (informação verbal),[16] a maneira como a CND4 aliou o contato improvisação com as experimentações do "movimento-imagem-ideia"[17] criou uma maneira singular de trazer o CI para a cena. Por vezes, a dança do CI pode ficar mais hermética, concentrada no desenvolvimento do dueto. Diante disso Ratton relata em entrevista que a consciência das imagens que produzimos

14 No Estúdio, diferentes professores (alguns atuantes na CND4) ministravam as aulas de contato improvisação, e os integrantes da CDTB participaram individual e também coletivamente das aulas de Alex Ratton, Tica Lemos, Cristiano Karnas, Lívia Seixas, Gisele Calazans e Erika Moura.

15 Quando Paxton, criador do contato, iniciou suas primeiras experimentações sobre CI, trouxe para os seus estudos de choques, quedas e contato a sua experiência com a arte marcial do aikido.

16 Entrevista presencial concedida à pesquisadora em 7 dez. 2019, em São Paulo.

17 Em nosso trabalho, na CDTB, não utilizamos especificamente a prática do "movimento-imagem-ideia". No entanto, todos foram alunos(as) de Paoli Quito por certo período, e seus princípios de trabalho nos influenciaram de maneira marcante.

no espaço pode ajudar a estabelecer essa ponte comunicativa com o(a) espectador(a), expandindo esta atenção intensa da escuta com o(a) parceiro(a) de dança e considerando dentro do jogo cênico mais expressivamente a presença daquele(a) que assiste, jogando com as possibilidades de comunicação com o(a) outro(a) que vê.

Assim, a consciência desta tríade, movimento-imagem-ideia, e a dança do CI são as bases para o jogo improvisacional no aqui-agora da cena, no reconhecimento das composições individuais e coletivas, das situações que vão sendo geradas, dos estados corporais e repertórios de dança criados. Nesse "entre dança e teatro", a CND4 traz em algumas obras de maneira mais marcada a relação com um texto teatral, por exemplo, no espetáculo *O beijo* (inspirado em *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues). Nesse caso, existe um caminho dramatúrgico prévio que dá chão à improvisação cênica e à constituição de personas não fixadas que povoam a encenação, trazendo diferentes expressividades para a dança de cada intérprete-criador, nesse caso, sem uso da palavra. Apesar de existirem acordos prévios na improvisação, a sequência de cenas é criada no momento da cena, no jogo improvisacional.

A influência da CND4 sobre a CDTB nos marcou em nosso surgimento. Em 2006, a CND4 realiza o Projeto Série Antropofágicas (contemplado pelo Prêmio Funarte Klauss Vianna) e convida Steve Paxton, Nancy Stark Smith e Lisa Nelson para dar workshops à Cia. e realizar espetáculos juntos. Esses encontros geraram a obra *Influência – primeiros estudos*, uma investigação sobre teatro, cinema, dança e improvisação (Garcia, 2011).

Nesse mesmo período do projeto Antropofágicas, em 2006, esses artistas oferecem workshops abertos no Estúdio ND e em outros espaços da cidade. Recém-formada no curso de dança na Unicamp e iniciando com a CDTB, eu (além de outras(os) integrantes) participei de workshops com Steve, Lisa e Daniel Lepkoff. Participaram desses workshops outras artistas da dança como Dudude Herrmann, Marta Soares e Beth Bastos, entre outros(as).

A CND4, em suas práticas, tem como interesse e foco de investigação os treinamentos relativos a dois aspectos, que Tica Lemos

(apud Guerrero, 2008) divide em trabalho de corpo e trabalho de composição, como descreve Guerrero (ibidem, p.28-9):

> 1.Trabalho de corpo se refere à ampliação da percepção do corpo e das possibilidades de movimento, incluindo noções sobre organização, estrutura e funcionamento *anatomo-fisiológica*, trabalhando a conexão do corpo em movimento associada à *propriocepção*, oposto ao processo de cópia e repetição de movimento. São experimentadas possibilidades de movimento em tempo real, sem sequências predeterminadas, treinamento que inclui a prática de técnicas variadas de preparação corporal. A variedade de técnicas está vinculada à ideia de que o corpo tem que ter flexibilidade adaptativa para o movimento, podendo se adequar a diversas propostas, com a intenção de mudar hábitos; 2. O trabalho de composição tem foco na atenção, com objetivo de exercitar a prontidão e conexão para perceber o que está acontecendo e agir contribuindo no sentido e desenvolvimento da ação proposta por outro. São tentativas de desenvolvimento cênico coletivo – pode-se dizer, com ampla preocupação dramatúrgica. São treinadas táticas de atenção relativas à composição com foco na interação, com princípios claros sobre o que é coerente em cada proposta, sobre o que satisfaz a composição com certa eficiência.

Aliam-se às suas práticas compositivas os *Tuning Scores*[18] de Lisa Nelson e a estrutura improvisacional das Entradas e Saídas de Katie Duck, influenciando o próprio trabalho compositivo da CND4 (Lemos, 2011). Essas abordagens também estão presentes no nosso trabalho. O jogo de Entradas e Saídas proposto por Katie Duck consiste no trânsito de entrar e sair do espaço da cena: dessa maneira, cada um desenvolve sua dança em relação à composição do todo, utilizando-se da saída como estratégia para observar o jogo com mais distanciamento, além de renovar energias de presença e prontidão.

18 *Tuning Scores* são partituras compositivas desenvolvidas a partir da sensibilização e percepção dos sentidos, trabalho de atenção e escolhas improvisacionais. Falarei com mais detalhes sobre Lisa Nelson no segundo capítulo.

Ainda que o CI tenha sido presente e base de muitos desses estudos sobre improvisação, veremos que, extrapolando uma ideia de técnica, a CND4 foi investigar a improvisação cênica como modo compositivo e a relação com a linguagem da dança-teatro. Além disso, a ocupação de espaços não convencionais e o espaço urbano tornou-se um braço da pesquisa de linguagem da CND4. O trabalho relacionado ao *clown*/palhaço que a diretora Paoli Quito trouxe para as pesquisas da Cia. atravessa esses interesses e conflui para esse encontro/hibridismo entre linguagens artísticas, dança e teatro, assim como a ocupação de espaços não convencionais.

Alex Ratton relata em entrevista (informação verbal)[19] que, no início, a CND4 fez experimentações na praça da Sé e nos arredores do Estúdio ND, no bairro do Bixiga,[20] interessada na dança em espaços urbanos e alternativos. Havia um desejo de experienciar as bases do trabalho corporal e de composição, potencializando questões como presença/ausência, escuta, atravessamentos, encontros horizontalizados com o público e passantes, dentre outras.

Essas experimentações ganharam formas nos espetáculos que a CND4 realizou no espaço urbano, a exemplo de *Um passeio no jardim* (1998) e *Poetas ao pé do ouvido* (1999). Em 2004, em *Vias expressas* (projeto ganhador do Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo), a Cia. ocupou os diferentes cômodos do Estúdio ND, tornando salas, terraço, escadas e sacadas espaços cênicos.

Ao assistir[21] aos espetáculos da CND4 podemos observar a intenção de quebrar a "quarta parede"[22] e ocupar o teatro para além

19 Entrevista presencial concedida à pesquisadora em 7 dez. 2019, em São Paulo.

20 O Bixiga faz parte da região central da cidade de São Paulo. Bairro tradicional conhecido por ter sido e ser habitado por imigrantes e migrantes. O Teatro Oficina, importante referência do teatro paulistano e brasileiro, também está localizado no Bixiga.

21 Fui espectadora assídua, além de aluna de Cristiane Paoli Quito e Tica Lemos.

22 A "quarta parede" é uma parede imaginária situada na frente do palco do teatro que demarca a separação palco e plateia. A quebra da quarta parede é um recurso usado no teatro contemporâneo; em alguns casos os espectadores são convidados a interagir com a obra cênica.

do palco, mesmo naqueles realizados no palco italiano (Camargo, 2008). Esse modo de concepção estética e espacial interfere diretamente na recepção daquele que vê. Diante disso compreendo que tanto a CND4 quanto a CDTB se aproximam da perspectiva de João Fiadeiro (2020, p.305) quando diz: "[...] como posso, dentro daquilo que a arquitetura teatral me permite, colocar o espectador numa posição de testemunha ou de cúmplice e não de *voyeur*. E, sobretudo, como dar ao espectador um espaço-tempo menos impositivo e oferecer-lhe uma proposta que não o obrigue a uma interpretação, mas que sugira relações".

Essas referências e essa origem foram fundamentais para a constituição de uma visão de processo de criação do trabalho da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros. Outras questões e necessidades apresentaram-se ao longo das criações nestes dezessete anos, muitas delas relacionadas à verticalização da pesquisa do grupo no espaço urbano e à relação com a cidade de São Paulo, que serão abordadas no capítulo seguinte.

Improvisação em dança e as práticas somáticas

As pesquisas desenvolvidas no Estúdio ND e, consequentemente, as do grupo confluem em um movimento presente na dança contemporânea de uma relação estreita entre improvisação e práticas somáticas. Muitos criadores da dança contemporânea brasileira e mundial utilizarão as abordagens somáticas como caminho para compreender e aprofundar o seu entendimento sobre o corpo (Strazzacappa, 2012).

Laurence Louppe (2012, p.70), em *Poética da dança contemporânea*, diz que o(a) bailarino(a) da dança contemporânea procura "compreender, apurar e aprofundar o seu corpo e, sobretudo, fazer dele um projeto lúcido e singular. A partir deste material, o bailarino pode inventar uma poética própria". Nesse movimento de busca de singularidade e de uma poética própria, a autora diz que a improvisação e a composição são elementos indispensáveis

para a dança contemporânea. Sendo a improvisação um elemento essencial para a composição, mesmo nos processos de criação em uma relação coreógrafos(as) e intérpretes-criadores, os conteúdos composicionais encontram a sua relevância nos materiais poéticos dos indivíduos, estabelecendo um trabalho de parceria. Louppe (ibidem, p.236) resume: "[...] A improvisação é uma dialética entre os recursos profundos do bailarino, o acontecimento suscitado pela experiência e o olhar que reflete e nos dá novas perspectivas ou que, pelo contrário, desloca e recua as fronteiras do possível com uma força renovada".

As práticas e abordagens somáticas têm como princípio uma escuta do corpo, a consciência de si, a escuta do outro e do espaço, buscando por meio da experiência da percepção a constituição de um corpo disponível, em um processo de descobertas constantes. Essas premissas foram ao encontro do exercício do corpo cênico e da investigação corporal para acessar um corpo sensível e poético (Miller, 2010). "A noção de corpo próprio compreende ao mesmo tempo o corpo percebido e o corpo vivido, em suma, o corpo sensível" (Gil, 2004, p.55). Aos poucos, seus princípios foram sendo incorporados aos treinamentos e abordagens de dança contemporânea, de tal forma que deixaram de ser unicamente modos de preparação ou saúde corporal.

Os Vianna (Klauss, Angel e Rainer) e Maria Duschenes

A pesquisadora Martha Eddy (2018) aponta que na história dos pioneiros somáticos e da dança moderna eles se entrecruzam e se conectam: nascidos na mesma época, ambos partem de bases corporais que valorizam a totalidade do ser humano. Apesar de não apresentarem diretamente uma abordagem de prática somática, os(as) artistas da dança moderna ajudaram a formar o cenário para o surgimento do movimento somático, entre eles François Delsarte (1811-1871), Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), Rudolf Laban (1879-1958), Isadora Duncan (1878-1927) e Mary Wigman (1886-1973)

(Eddy, 2018).[23] A autora adiciona à lista Margaret H'Doubler (1889-1982), pela pesquisa em dança relacionando a exploração de movimentos no chão e estudos das ciências biológicas[24] (ibidem).

Antes, um passo atrás, é importante dizer que houve um movimento anterior de mestres(as) expoentes em São Paulo ligados à dança moderna que tinham a improvisação e as perspectivas somáticas enquanto procedimentos pedagógico e de criação, entre eles Renée Gumiel, os Vianna (Klauss, Angel e Rainer) e Maria Duschenes, em relação aos quais lanço a hipótese de que direta ou indiretamente influenciaram essa geração posterior de artistas da dança paulistana.[25]

Gostaria de destacar aqui as figuras dos Vianna (sendo Klauss a influência mais direta em São Paulo) e Maria Duschenes, pois esses artistas e educadores vêm de linhas de trabalho da dança moderna que já dialogavam com o movimento somático. Em *Educação somática e artes cênicas* (2012) Strazzacappa destaca o pioneirismo de Klauss Vianna e Maria Duschenes na divulgação e introdução de abordagens somáticas na dança em São Paulo, assim como José Antônio Lima (que foi aluno de Klauss).

Por aproximadamente quarenta anos, Klauss Vianna (1928-1992) dedicou-se a um trabalho de observação e pesquisa das estruturas do corpo e do movimento humano. Foi responsável pela formação de inúmeros artistas da cena entre dançarinos, atores e outros, porém suas aulas não eram restritas a esse público: eram

23 "Jaques-Dalcroze, Delsarte e Laban não definiram nem sistematizaram técnicas corporais de educação somática. No entanto, suas pesquisas e teorias serviram de sustentação para o desenvolvimento posterior dessas técnicas, seja por discípulos diretos, seja por discípulos indiretos. Jaques-Dalcroze e Laban influenciaram Bartenieff, Duschenes e Gerda Alexander, ainda que a última tenha recebido outras influências" (Strazzacappa, 2012, p.63).

24 Eles se tornaram requisitos de estudos no primeiro departamento de dança da Universidade de Wisconsin (Estados Unidos), que já falava em exploração do movimento a partir das estruturas anatômicas em 1917.

25 Segundo Yolanda Amadei (apud Scialom, 2009), no Brasil, Chinita Ullmann, Maria Duschenes, Yanka Rudska, Renée Gumiel e Rolf Gelewski estavam entre os pioneiros que trouxeram para o Brasil os ensinamentos labanianos.

direcionadas às pessoas que buscavam encontrar por meio da dança a sua expressão e seu movimento (Miller, 2007).

Seus ensinamentos influenciaram diretamente a pesquisa de Lu Favoreto, sócia do Estúdio ND, diretora da Cia. Oito Nova Dança (C8ND), que também integrou o Núcleo de Improvisação dirigido por Zélia Monteiro.[26] Como apontado, Cristiane Paoli Quito relata a influência do trabalho de Klauss na sua pesquisa e em relação ao desenvolvimento do "movimento-imagem-ideia" (Vieira, 2016).

A Escola Vianna, fundada por Klauss,[27] Angel[28] e Rainer[29] (pai, mãe e filho), teve na figura deste último o sistematizador da Técnica

26 Zélia Monteiro foi aluna e trabalhou anos com Klauss Vianna. Atualmente, junto dos artistas do Núcleo de Improvisação, desenvolve pesquisa sobre improvisação como procedimento de criação e modo de composição (Monteiro, 2010).

27 Klauss também atravessa minha história na dança, quando visita minha casa a pedido de uma tia para ver meu irmão mais velho que tinha uma paralisia cerebral severa. Klauss disse que não conseguiria tratar meu irmão, apesar de ter feito algumas sessões de terapia corporal com ele, mas recomendou à minha mãe que sempre mobilizasse as articulações dele para diminuir sua tensão muscular. Minha mãe pediu-lhe mais um conselho, dirigindo-se a mim que, pequena, com cinco ou seis anos, já gostava muito de dançar. Perguntou se ela deveria me colocar em alguma aula de dança. Seu conselho foi matricular-me em uma escola de bairro para fazer balé e deixar-me livre para brincar de dançar.

28 Angel Vianna foi esposa e parceira de trabalho de Klauss Vianna. Esses dois artistas mineiros saem de Belo Horizonte a convite de Rolf Gelewski para colaborar no primeiro curso superior de dança da UFBA, recém-criado. De Salvador, migram para São Paulo, onde o casal continua desenvolvendo suas pesquisas. Klauss ganhou mais visibilidade na cena paulistana pela sua atuação como preparador corporal para companhias teatrais, professor, criador e diretor do Balé da Cidade de São Paulo. No Rio de Janeiro, Angel dá seguimento às suas próprias pesquisas e criações e consolida a Escola Angel Vianna. Alguns pesquisadores veem semelhanças entre o trabalho desenvolvido por Angel e a abordagem de Gerda Alexander, da eutonia (Freire, 2018).

29 Nesses entremeios históricos, em seu livro *A escuta do corpo* (2007), Jussara Miller conta que em 1995, ainda naquele ano, depois da morte prematura de Rainer Vianna, o curso de formação de professor na técnica aconteceu no Estúdio Nova Dança, instituindo aí um elo entre a Escola Vianna e o Estúdio ND. Além disso, Miller e Marinês Calori, nos primeiros anos do Estúdio ND, ministraram aulas de Técnica Klauss Vianna para diferentes faixas etárias.

Klauss Vianna (TKV) (Miller, 2010). A técnica propunha uma abordagem de dança a partir dos conhecimentos somáticos, buscava outra maneira de concebê-la, considerando-a como modo de existir. No início do trabalho, Klauss e Angel apoiaram-se na técnica do balé clássico, mas aos poucos foram se direcionando para outras escolhas, tendo a improvisação como importante ferramenta:

> É sabido que a origem de pesquisa e investigação do movimento humano fundamentado por Klauss e Angel Vianna, na década de 1940, partiu do balé clássico. Os movimentos e arranjos coreográficos da dança clássica serviam de suporte para os questionamentos e estudos dos espaços articulares pesquisados nos caminhos de movimento. No entanto, a escuta do corpo como premissa orientou o trabalho dos Vianna para um percurso contemporâneo que elaborou os procedimentos técnicos a partir do uso da improvisação, culminando em ações pedagógicas diferenciadas não só para a prática do balé clássico, mas também para a prática da dança moderna e, hoje, para a prática da dança contemporânea. Portanto, a Técnica Klauss Vianna não deixa de ser também uma prática de improvisação. (ibidem, p.67)

Angel Vianna desenvolve, ao longo dos anos, uma pesquisa própria, sendo um dos mais significativos trabalhos de educação somática e dança brasileira. Até os dias atuais, com 94 anos, Angel dirige e ministra aulas na Escola de Dança e Faculdade Angel Vianna (curso técnico, graduação e pós-graduação), que tem enfoque em educação, terapêuticas e processos de criação relacionados aos estudos do corpo e da dança, na cidade do Rio de Janeiro (Strazzacappa, 2012; Freire, 2018).

Maria Duschenes (1922-2014) foi uma pioneira em trazer os estudos do movimento e da dança de Rudolf Laban para o Brasil (e divulgadora dos ensinamentos de Jaques-Dalcroze). Foi aluna e discípula de Laban e Lisa Ullmann e estudou com Kurt Jooss e Sigurd Leeder no Dartington Hall. Expõe a pesquisadora Melina Scialom (2009, p.96-7):

> Inicialmente as práticas e teorias elaboradas por Rudolf Laban vieram para o Brasil junto com os artistas europeus que imigraram e se instalaram no estado de SP na década de 1940 a 1950. Maria Duschenes (1922-2014) foi a principal fonte de transmissão das teorias de Laban no país na época. Duschenes se inseriu no cenário paulistano dando aulas e cursos de formação em Laban. Durante aproximadamente 50 anos ela formou algumas pessoas e habilitou inúmeros artistas a utilizarem das teorias e práticas de Laban. Em seu trabalho, sempre fez questão de deixar claro que além da arte do movimento ela também trabalhava outras práticas que foi adquirindo ao longo do tempo através de experiências diversas.

Pelos relatos de seus alunos e pesquisas sobre essa artista e educadora da dança, podemos perceber como já era presente tanto em sala de aula quanto em suas experimentações cênicas a improvisação como proposta pedagógica e criativa dando passagem a uma pesquisa de uma dança "própria", uma "liberdade" de criação, afastando-se naquele momento do convencionalismo, para trazer as palavras da artista da dança Célia Gouvêa (Gouvêa; Alcântara, 2016; Mommensohn; Petrella, 2006).

Duschenes utilizava em suas aulas imagens da natureza, estímulos e diálogos do movimento com a música, o estudo e a análise das dinâmicas do movimento, a improvisação etc. Aos 22 anos, foi acometida de poliomielite, e a partir daí também usou seus estudos do movimento para compreender seus limites e auxiliar na sua recuperação. Esse fato influenciou sua maneira de ensinar e ver o corpo e o movimento, acreditando que o movimento é um fator integrador da pessoa. Para a época, foi pioneira nesse tipo de visão no ensino da dança.

Dona Maria[30] foi responsável pela formação de uma geração de bailarinos e professores importantes, entre os quais Denilto Gomes,

30 Por esse apelido era conhecida carinhosamente no meio da dança. Mais informações sobre Duschenes disponíveis em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa252508/maria-duschenes e http://www.museudadanca.com.br/maria-duschenes/.

Janice Vieira, Maria Mommensohn, Juliana Carneiro da Cunha, J. C. Viola, Yolanda Amadei, Joana Lopes, Uxa Xavier, Cilô Lacava (Maria Cecília),[31] Cássia Navas, Patrícia Noronha, Renata Macedo, Célia Gouvêa.

Havia também o desejo de ampliar o acesso da linguagem da dança a corporeidades plurais, homens e mulheres de diferentes idades e origens. A exemplo disso, Duschenes desenvolve um projeto de 1984 a 1994 junto da Secretaria de Cultura de São Paulo de oficinas de dança para crianças nas bibliotecas do município, assim como de oficinas de dança com funcionários da Prefeitura, tanto da Secretaria de Cultura quanto da Secretaria de Saúde da cidade.

É notória a ação de Duschenes para além dos círculos de praticantes da dança como profissão. Tal extensão é difusora de um pensamento de raízes labanianas, o qual concebia a percepção de si a partir da dimensão corporal, compreendida como sensibilização proprioceptiva, cinestésica, cinesiológica e afetiva. O corpo e seus estados são, entre outros, os motivos das danças e improvisações com Dona Maria, que nos legou, com sua sensibilidade aguçada a dimensão somática, o olhar para a integralidade corporal e para a experiência do movimento como próprio e libertador.

Diante disso, podemos destacar como as figuras da dança próximas a uma tradição da dança moderna, apresentadas aqui, abriram caminho para as próximas gerações interessadas na improvisação. Outras artistas importantes como Sônia Mota e Célia Gouvêa (também aluna de Dona Maria) foram referências de novas pesquisas em dança e contribuíram para a formação de uma vertente da dança contemporânea paulistana. Como exposto, os Vianna e mais diretamente Klauss Vianna influenciaram a geração seguinte de improvisadoras, dentre elas Lu Favoreto, Cristiane Paoli Vieira,

31 Cilô Lacava foi professora de consciência corporal na então Escola Municipal de Bailados da cidade de São Paulo, quando Laila Padovan foi aluna desse espaço. Em entrevista, Laila relata que Cilô foi a primeira professora a chamar a atenção para a estrutura anatômica do corpo a partir da sensibilização pelo toque e o relaxamento. Entrevista concedida por Laila Padovan à pesquisadora em 24 jul. 2020, via videochamada na plataforma digital Zoom.

Dudude Herrmann (para elencar referências importantes da CTDB). De maneira semelhante, o legado de Maria Duschenes também se tornou um eixo referencial das investigações da improvisação em dança e, em ambos, da relação entre a dança e o movimento somático.

Encontros com Dudude Herrmann e a improvisação em dança como linguagem no contexto brasileiro

Apresento aqui Dudude Herrmann (Maria de Lourdes Herrmann) por considerar que a artista compartilha uma visão sobre improvisação muito próxima das que alimentaram as pesquisas no Estúdio ND, além de pela sua relação e parceria com Tica Lemos e Cristiane Paoli Quito.[32] Dudude tornou-se referência para a CDTB e atuou em alguns projetos ministrando oficinas e imersões. Em 2015, o grupo foi até seu ateliê em Casa Branca, Brumadinho (MG), para uma imersão de quatro dias na prática da improvisação.

Essa artista da dança mineira[33] é uma pesquisadora contumaz, importante referência e fomentadora da linguagem da improvisação na dança brasileira. Seu estúdio em Belo Horizonte foi espaço de estudos de improvisação em dança, também tendo o contato improvisação e as práticas somáticas como campos de investigação. Atualmente, em seu ateliê em Casa Branca, tem promovido regularmente residências e encontros artísticos com improvisadores brasileiros e estrangeiros. Pessoalmente participei de alguns workshops e oficinas ministrados por ela e de duas residências artísticas em seu ateliê com Katie Duck e Pascal Queneau em 2014 e 2015.

32 Cristiane Paoli Quito é diretora do espetáculo *A projetista* de Dudude (2010).

33 Foi diretora da Benvinda Cia. de Dança. Mais informações: vídeo Retratos da dança da RedeMinas, entrevista com Dudude Herrmann (Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=D9kQXo29o2c).

Herrmann faz parte desse grupo de artistas que, interessados por improvisação e criação em dança e nas artes cênicas, se encontram com frequência para praticar, estudar e refletir, em encontros, oficinas, festivais e eventos importantes,[34] como é o caso do Festival Internacional da Nova Dança, organizado por Giovane Aguiar em Brasília, no qual conheci Dudude em um Encontro de Criadores e Coreógrafos em 2004.

Para a artista, desde sua formação, a improvisação foi sempre mais do que um recurso, um caminho, como prática, feito com constância e afinco (Rettore, 2010). Dudude não sistematizou seu fazer em uma técnica improvisacional fechada, mas convoca em suas obras e aulas esse estado "libertário", transgressor, de deslocamento daquilo que nos põe "obedientes esteticamente", apostando no impermanente estados das coisas. Em seu apetite pela prática da dança no instante-já, na composição instantânea, Dudude sempre entoa frases como "A vida vale todo o tempo" e " Já está acontecendo", "O espaço tem muito assunto", e nos relembra de que arte e vida se esbarram e se pertencem.

Traçando mais cruzamentos históricos, Paola Rettore (2010), em sua dissertação sobre Dudude, conta que na Escola de Marilene Martins (Nena), fundada em 1969 em Belo Horizonte – importante lugar da formação da artista –, destacava-se o incentivo da improvisação. No entanto, nesse momento a improvisação não era reconhecida claramente como procedimento, como expõe Lilian Vilela (2010, p.60) em sua tese, sobre o relato de Denise Stutz:

> Denise relatou que, em suas vindas ao Brasil, Alvin Nikolais trazia propostas envolvendo improvisação, mas os bailarinos do curso, na época, não compreendiam no corpo este procedimento de realização de danças. As experimentações em dança vividas no

34 Podemos citar também os ciclos de confluências Ideias de Fresta (2006) e Ideias de Imagem (2009) realizados em Belo Horizonte, organizados por Dudude e artistas parceiros (esses encontros geraram duas publicações em revista, em 2008 e 2012).

> grupo Trans-Forma, aparentemente mais próxima desta feitura, não apresentaram tempo suficiente para que se instaurasse nos corpos dançantes, estes procedimentos.

A escola de Nena Martins deu origem ao Trans-Forma Grupo Experimental de Dança. O grupo Trans-Forma teve em sua formação, em tempos diferentes, Denise Stutz e Rodrigo Pederneiras, além de Dudude Herrmann, entre outros. Denise Stutz conta que Nena seguia uma vertente do movimento que acontecia nos Estados Unidos nos anos 1960 e 1970, frisando que essa pesquisa quase não existia no Brasil, naquela época. Além disso, era próxima de Klauss e Angel, que tinham uma relação e uma visão de dança vanguardista para a época, sobretudo em Belo Horizonte (Stutz apud Vilela, 2010).

Assim, nesse eixo mineiro, Nena Martins, Klauss Vianna, Rolf Gelewski e José Adolfo Moura, nos anos 1960-1970, eram contemporâneos do movimento da contracultura e se realizavam em lugares de resistência, sendo herdeiros de Mary Wigman, Laban e dos artistas da pós-modernidade nos Estados Unidos[35] (Rettore, 2010).

Tanto para essa geração dos anos 1970 quanto para a geração seguinte, esses encontros entre artistas brasileiros e estrangeiros tiveram grande ressonância com os desejos de outras formas de criação em dança que já borbulhavam em terras brasileiras e que se sintonizavam com outros movimentos e rupturas que estavam acontecendo mundo afora. Podemos perceber isso neste relato de Dudude sobre o encontro com Katie Duck (artista estadunidense da dança pós-moderna norte-americana) em 1998:

> [...] tanto eu como Tica estávamos interessadas em trazermos seu trabalho para o Brasil, aproveitamos a oportunidade do Festival de

35 É importante lembrar que, em tempos de ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985), apesar da repressão, alguns ventos resistentes trouxeram os modos de pensar da juventude estadunidense e europeia da contracultura. O Living Theatre esteve no Festival de Inverno de Ouro Preto em 1971. Nesse mesmo Festival estavam presentes Nena Martins, como coordenadora da área de dança, e Dona Áurea, mãe de Dudude Herrmann (Rettore, 2010).

> Inverno da UFMG convidando por dois anos consecutivos para ministrar oficina, o que foi maravilhoso, inúmeros profissionais de BH tiveram contato com seu modo de trabalho com a Improvisação [como] Sergio Marrara [Pena], Ana Virginia [Guimarães], Margô Assis, Luciana Gontijo, Arnaldo Alvarenga, entre vários outros, tiveram contato com esta mestra da improvisação, eu me sinto influenciada pelo seu trabalho profundamente. Ela foi uma pessoa que abriu este lugar de reconhecer na improvisação uma maneira viva de atuação [que] eu já fazia, mas desconsiderava a possibilidade de trazer como produto final de um espetáculo esta linguagem. Katie modificou minha maneira de pensar e assim fortaleceu meu trabalho neste lugar. (Herrmann apud Rettore, 2010, p.38)

Notamos nessa fala de Dudude Herrmann que, naquele momento, para aquela geração de dançarinos(as), a improvisação como modo de composição, de fazer obras em si (no aqui-agora da cena), era algo novo. Tica Lemos relata também que demorou alguns anos para que a CND4 conseguisse consolidar seu trabalho no campo da dança como improvisadores (Camargo, 2008), e tanto Tica Lemos como Alex Ratton (informação verbal)[36] relatam que em um primeiro momento houve um estranhamento quanto à proposta estética que os espetáculos geravam – era algo "muito novo" que a Cia. estava fazendo em 1997, 1998.

Ratton (ibidem) diz que com os anos foram aprimorando o entendimento da cena em tempo real, o que acontece na hora, quais são as imagens, situações que estavam produzindo ali, "porque senão fica qualquer coisa mesmo, fica movimento pelo movimento. Se você não está ali presente vivenciando cada instante, conectado o corpo com as sensações, você não comunica". Verifica-se a partir das narrativas que o que estava surgindo naquele contexto era inaudito, ainda não havia palavras ou conceitos para defini-lo.

36 Entrevista concedida por Alex Ratton Sanchez à pesquisadora de forma presencial em 7 dez. 2019, em São Paulo.

A Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros de alguma forma faz parte desse percurso, por tratar-se de uma terceira geração de artistas próximos das pesquisas desenvolvidas no Estúdio ND. Alex Ratton aponta em entrevista (ibidem) que essa "terceira geração" vivenciou um lugar mais estabelecido sobre o entendimento a respeito da improvisação como modo compositivo, as pesquisas sobre improvisação já aconteciam mais correntemente nas aulas de dança e em alguns núcleos da cidade.

Novas perspectivas compositivas e a dança no espaço urbano

A improvisação como modo de composição fez-se presente com mais expressão e ganhou maiores proporções no contexto da dança cênica contemporânea a partir dos anos 1960, principalmente na dança norte-americana, como um lugar político e emancipador (Foster, 2002). Vale destacar que nesse período há uma importante mudança de visão sobre os processos de criação em dança nos quais a improvisação e o experimentalismo ajudaram a fazer emergir novas noções composicionais.

Dessa maneira, a improvisação toma força enquanto procedimento de criação como estratégia de encontrar repertórios de movimento. No entanto, para outros criadores a improvisação produzirá obras em si (Louppe, 2012), no aqui-agora da cena, e assim passa a ser nomeada também *composição em tempo real*[37] ou *composição instantânea*, a exemplo das pesquisadoras e artistas Ana Mundim (2017), Dudude Herrmann (2015) e Mara Guerrero (2008, p.14):

37 Esse conceito está atrelado ao trabalho de João Fiadeiro, importante bailarino português, que fomenta em seu espaço em Lisboa, Atelier Re.al (fechado em 2019), encontros entre linguagens e a pesquisa sobre improvisação em dança. Porém, essa mesma nomenclatura é utilizada por outros artistas da dança que têm estratégias improvisacionais diversas.

> Enquanto para outros modos compositivos da dança, as ações, encadeamentos, dinâmicas, entre outros componentes de uma composição, são selecionados e organizados em estruturas definidas, indicando ordenações a serem seguidas, na improvisação as escolhas de movimento e composição são realizadas em cena, sem uma predeterminação acerca de seu desenvolvimento e configuração.

Os artistas das vanguardas da pós-modernidade na dança geraram uma significativa mudança de paradigmas sobre o corpo que dança, como dança, quem dança e onde dança. Nos Estados Unidos, houve três principais influências: Cage/Cunningham/Robert Dunn, Anna Halprin[38] e James Waring.[39]

Nos anos de 1960, o estúdio de Cunningham[40] era um lugar que reunia experimentações e novas maneiras de ver a criação nas artes, principalmente nas artes cênicas. A união John Cage e Merce Cunningham (companheiros de arte e vida) propôs novas abordagens compositivas para a dança, ainda que no caso do segundo estivessem ligadas a técnicas corporais vindas do balé clássico.

No outono de 1960, nesse mesmo estúdio, a pedido de Cage,[41] Robert Dunn oferece aulas de composição, que deram origem ao grupo da Judson Dance Theater, formado por dançarinos, artistas visuais e músicos.[42]

---

38 Importante figura da vanguarda da dança pós-moderna nos Estados Unidos e pioneira em trazer as práticas somáticas para a dança.

39 James Waring foi professor de Yvonne Rainer e David Gordon. Era coreógrafo e professor de balé e propunha formas não convencionais de composição.

40 O grupo de teatro experimental Living Theater ocupava o andar de cima do mesmo prédio.

41 Cage pediu a Dunn que ministrasse as aulas de composição, pois este último tinha sido seu aluno em suas aulas de composição experimental na New School for Social Research, assim como os escritores Jackson Mac Low, Dick Higgins, o compositor Toshi Ichiyanagi e os artistas Al Hansen, George Brecht e Allan Kaprow. Dunn tinha alguma experiência em dança, mas não era bailarino, era músico, pianista e era casado com Judith Dunn, sua assistente, que dançava na Merce Cunningham Dance Company.

42 Dentre os artistas que integraram o grupo estão Judith Dunn, Robert Dunn, Ruth Emerson, Alex Hay, Deborah Hay, Fred Herko, David Gordon, Gret-

Sally Banes, em *Democracy's Body* (1993), conta que, a partir de ideias vindas originalmente dos experimentos de Cage influenciados pelo zen budismo, taoísmo, existencialismo e cientificismo, os movimentos culturais e sociais do Greenwich Village encontraram lugar e ressonância nos encontros dos cursos de Dunn. Nas aulas, Dunn propunha exercícios e composições a partir de conceitos como indeterminação, acaso, tarefas e partituras – voz, movimento, aleatoriedade, presença/ausência, movimentos cotidianos, propostas no espaço urbano, proposições compositivas que também permitiram borrar limites entre as linguagens artísticas. Para Dunn, as aulas reuniam estruturas de criação derivadas de várias fontes da "ação contemporânea": dança, música, pintura, escultura, *happening*, literatura (Banes, 1993). Dessa forma, extrapolavam os limites que até então marcavam a criação em dança cênica.

A ideia de Cage de que todo e qualquer som poderia ser música, para os artistas ligados a Judson, desestabiliza a noção de quais movimentos poderiam ser considerados dança.[43] As investigações sobre o movimento pedestre e as ações cotidianas ganharam espaço e transformaram a visão do que era considerado movimento dançado.

Cage propunha que os artistas fizessem o exercício de "escuta" do mundo, redefinindo a noção de música, numa redefinição da arte e do artista a partir de práticas perceptivas, existenciais e políticas em certo sentido (Quilici, 2015, p.146). Traço aqui um paralelismo entre Cage e Cristiane Paoli Quito, quando ela diz que a pausa é um instante de "silêncio" do movimento para a escuta do seu entorno (Vieira, 2016), proceder necessário também na improvisação, a

---

chen MacLane, John Herbert McDowell, Robert Morris, Steve Paxton, Rudy Perez, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, Carol Scothorn, Elaine Summers, Jennifer Tipton, Trisha Brown, Remy Charlip, Lucinda Childs, Carolee Schneemann, Sally Gross, Elizabeth Keen, Aileen Passloff, Albert Reid, Arlene Rothlein e Meredith Monk. De 1962 a 1964, esses artistas da Judson mostraram seus trabalhos em dezesseis programas coletivos em apresentações no salão da igreja Judson Memorial Church, no Greenwich Village, em Nova York (Banes, 1993; Almeida, 2016).

43 Anna Halprin, como veremos mais adiante, contribuiu também nesse alargamento do entendimento do que é movimento dançado a partir das *task dances*.

escuta de si, dos outros, do espaço. Aproximo esses artistas porque as práticas e filosofias orientais atravessam as reflexões e fazeres de ambos, assim como para o CI e as criações do CDTB.

Nessa mesma época, em outro eixo, estavam as danças criadas a partir de tarefas de Anna Halprin (chamadas *task dances*), seu interesse pelo corpo, pelo conhecimento somático (anatômico/cinesiologia), pelo movimento cotidiano, pela improvisação e pela coletividade, que influenciaram muitos artistas desse período. Assim como Simone Forti,[44] também Yvonne Rainer e Trisha Brown estudaram com Halprin na Califórnia, durante o verão de 1960[45] (Banes, 1993; Almeida, 2016). Expõe Anna Halprin (2012 apud Almeida, 2016, p.173):

> Comecei a procurar um jeito de redescobrir o movimento, que é a base da minha arte. Descobri que a dança moderna já não era mais apropriada. Foi estilisticamente demais orientada em direção às personalidades – como o estilo Martha Graham ou o estilo Doris Humphrey. Além disso, o balé estava começando a ser incorporado e nada parecia muito certo. Eu pensei: "Bem, tenho duas possibilidades". Primeiro, comecei a estudar como o corpo funciona com a anatomia e cinesiologia e eu fiz dissecação humana, enquanto tinha aulas de anatomia para estimular minha pesquisa. Em segundo

44 Simone Forti encontra Halprin em 1955, quando esta última já realizava suas aulas em um *deck* ao ar livre construído por seu marido, o arquiteto Lawrence Halprin, em Kentfield. Foi aluna e trabalhou com Halprin por volta de cinco anos. Simone conta que participou da estruturação das aulas de improvisação de Halprin. Diz que a maior parte do treinamento era baseada na exploração anatômica: por exemplo, entender a estrutura esquelética da área do ombro e então passar meia hora explorando sua amplitude de movimento, engajando músculos ou liberando-os para as forças da gravidade e do movimento, empurrando, ganhando peso, notando a dança resultante enquanto o corpo inteiro apoiava essa exploração. E então mostrando um ao outro o que descobriram, ensinando movimentos atuais ou apresentando breves estudos de improvisação (Forti, 2003).

45 Sally Gross e Meredith Monk, também membros do Judson, estudaram com Halprin mais tarde, assim como os músicos La Monte Young e Terry Riley – todos do grupo Fluxus, com o qual Halprin estabeleceu proximidade.

> lugar, eu comecei a usar tarefas de movimentos comuns, como carregar, levantar ou empilhar alguma coisa ou simplesmente caminhar. Eu estava começando do zero e isso estava atraindo os jovens, como Yvonne Rainer, Trisha Brown, Simone Forti e Meredith Monk – só para citar alguns nomes que são familiares para a Costa Leste. Isto atraiu também pessoas da Europa e nós começamos a fazer workshops em 1959, que eram muito exploratórios e experimentais. A partir dessas experiências surgiram novas informações que se tornaram parte de um método e, então, questões vieram que tinham de ser resolvidas, o que significava que precisávamos de uma linguagem para colaboração.[46]

Halprin propõe uma ideia de liberdade ao dançar, liberdade de seguir a intuição e um impulso na improvisação. Havia um desejo de estar mais perto da natureza, por isso as aulas aconteciam ao ar livre[47] (Banes, 1993).

Na juventude, Anna Halprin estudou técnicas de dança relacionadas às danças de Isadora Duncan e de Ruth St. Denis. Na Universidade de Wisconsin foi aluna de Margaret H'Doubler. O arquiteto Lawrence Halprin, seu marido, havia estudado na Universidade de Harvard com arquitetos vinculados à Bauhaus.[48]

As ideias de Moholy-Nagy e outros pensadores da Bauhaus, junto com a parceria com Lawrence, provocaram Anna Halprin a investigar sobre a natureza do espaço coreográfico.[49] Assim, Halprin tornou-se uma das pioneiras da dança pós-moderna e da performance em espaços públicos e fora do teatro (Mundim, 2017). Temos como exemplo sua obra *Parades and Changes*[50] (1965-1967):

---

46 Esse trecho foi traduzido por Karina Almeida em sua tese de doutorado.

47 De maneira diferente, mas se aproxima dos princípios de Dona Maria Duschenes.

48 Dentre eles Marcel Breuer, Walter Gropius e Lázló Moholy-Nagy.

49 Lawrence e Anna Halprin desenvolveram juntos o RSVP Cycles, *creative processes in the human environment*, metodologia criativa para colaboração.

50 Ver trecho de remontagem da peça, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7fScR7AWL48.

> Em *Parades and Changes*, Halprin articulou diversos valores sociais e políticos dos anos de 1960, tais como o status do corpo no espaço público e a proposta de explorar, em cena, o simples fato do corpo estar presente (Cf.: Ross, 2012: 01). Nessa obra, os dançarinos criaram os movimentos a partir de tarefas, que compreendiam ações que se distanciavam do "teatral" e se aproximavam de ações cotidianas. Vemos, por exemplo, dançarinos nus rasgando imensos pedaços de papel pardo, criando uma atmosfera onde a trilha é gerada por este ato de rasgar as folhas e a paleta de cores é dominada por tons de bege, presentes tanto no papel como na pele dos corpos. Halprin nos conta que em *Parades and Changes*, a escolha de trabalhar com nudez tinha sido algo natural, uma vez que costumava ensaiar dessa forma com seus dançarinos em seu estúdio em São Francisco. Em 1965, quando a obra estreou em Estocolmo, a proposta da nudez foi bem recebida, sendo comentada como uma "cerimônia de confiança". Já em Nova York, nos anos de 1960, Halprin e seus dançarinos foram presos após apresentarem *Parades and Changes*. (Almeida, 2016, p.172-3)

Já Yvonne Rainer,[51] outra figura importante, propunha que os corpos dançantes fossem corpos reais, despojados de todos os artifícios (técnicas, figurinos, cenários, luzes etc.) que os tornavam corpos idealizados. Rainer foi quem mais radicalmente pensou os princípios da nova dança pós-moderna, manifestando por meio de sua dança e textos uma reação contra as premissas da dança moderna. Em seus manifestos declara uma "estética da recusa", como a chamou Sally Banes (apud Gil, 2004), uma série de recusas: não ao espetáculo, não ao virtuosismo, não às transformações e à magia e ao uso de truques, entre outras. O texto *No manifesto* (1965) e também a obra *Trio A* (1966), de Yvonne Rainer, foram emblemáticos desse período. Rainer deu origem à Grand Union, que será uma referência

51 Em julho de 2009, Carolina Callegaro, Laila Padovan, Alex Ratton e eu, entre outros(as), participamos como bailarinos convidados do espetáculo *Early Works* de Yvonne Rainer, remontagem realizada no Sesc Pinheiros em São Paulo.

importante de processos de criação coletiva em dança, como veremos mais adiante.

Dentre essas recusas e contestações do que estava estabelecido no mundo da Arte, mercado e produções, esses criadores também estavam interessados em trabalhar fora de espaços tradicionais de performance e treinamento e levar a dança para as ruas, propondo romper as convenções de relação entre performer e espectador, transpondo e aproximando as fronteiras entre dança e movimento cotidiano (Merriman apud Mundim, 2017).

Um importante exemplo desse momento é a série de trabalhos de Trisha Brown, *Equipment Pieces* (1970), em que os corpos dos bailarinos, por meio do uso de equipamentos de escalada, entravam em uma relação direta com a realidade física e concreta do ambiente urbano. *Man Walking Down the Side of a Building*[52] (1970) faz parte dessa primeira fase artística da coreógrafa. Nessa obra, Trisha Brown posiciona Joseph Schlichter – que, além de bailarino, era seu marido – no cume de um edifício do bairro do Soho, em Nova York, para realizar uma caminhada na fachada desse prédio (Morais, C., 2015). Nesse trabalho de Trisha, o caminhar suspenso do bailarino revela o embate do corpo com a gravidade, ressignificando essa ação tão cotidiana, o caminhar, brincando com as leis que regem o movimento. Em seus primeiros trabalhos, de 1966 a 1979, Brown compôs danças para espaços abertos e alternativos (como telhados, paredes de prédios, parques, lagos, praças e galerias), desafiando o modo como o corpo se relaciona com o espaço e o que pode ser entendido enquanto dança[53] (Almeida, 2016).

Da mesma maneira que para esses artistas nos anos 1960, para a Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros o encontro com o espaço urbano abriu possibilidades de ação e composição ampliadas, ainda mais, no nosso caso, por tratar-se de um encontro em uma metrópole

52 Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=MpGsEOR9db0.

53 Ao longo da sua carreira, Trisha volta a atuar nos palcos italianos mais por uma exigência do mercado do que por uma vontade artística, mas exercita uma visão crítica da relação com o espaço cênico tradicional (Louppe, 2012).

sul-americana como São Paulo, no centro dessa cidade. Foram uma escolha e um posicionamento importantes que nos mobilizaram a sair do espaço protegido da sala de ensaio para impulsionar outras formas de dançar e de atuar no espaço da cidade. Carmen Morais (2015, p.91) aponta que "os artistas dos anos 1960 e 1970, ao mobilizarem em direção aos espaços urbanos, constituíam uma relação política e crítica sobre a maneira de viver, de representar e de conceber as cidades": a cidade como um espaço de experimentação.[54]

A pesquisadora e artista da dança Ana Terra (Costas, 2016), em seu pós-doutorado, aponta uma série de grupos de dança paulistanos que atuarão no espaço urbano, nos últimos vinte anos, entre eles AVOA! Núcleo Artístico, Célia Gouvêa Grupo de Dança, Cia. Artesãos do Corpo, Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros (nós), Cia. Mariana Muniz de Teatro e Dança, Cia Sansacroma, Lagartixa na Janela, Núcleo Tríade, Núcleo Aqui Mesmo, GRUA, Grupo Silenciosas + GT'Aime, Grupo Zumb.boys.

Esse movimento de grupos de dança contemporânea instigados a levar para o tecido urbano suas criações tem sido crescente, levando a dança cênica para fora do espaço "protegido" do teatro.

Destacamos que na presente pesquisa a CDTB é o recorte de investigação, um grupo em particular da dança contemporânea paulistana. Porém, é importante frisar que a cidade de São Paulo é território de múltiplas manifestações de dança na rua, onde, por exemplo, o centro é o local do nascedouro do *hip-hop*, do samba paulistano, onde é possível encontrar as festas do boi maranhense no Morro do Querosene (Zona Oeste da cidade), entre tantas e tantas outras expressões.

No contexto paulistano acrescenta-se a presença de editais de fomento que refletem a já potente produção das artes cênicas nos espaços urbanos e que possibilitaram mais ainda que as

54 Em 1992, *Origens II*, dança coral realizada ao ar livre no Parque do Ibirapuera, na XXI Bienal Internacional, tornou-se uma das obras inaugurais de ações de dança *site-specific* em São Paulo. Esse trabalho foi realizado em diálogo com a escultura *Slice of the Earth* de Denise Milan, com direção de Maria Mommensohn e supervisão de Maria Duschenes.

apresentações ocorressem e possam acontecer também fora dos lugares já estabelecidos como espaços cênicos. Em particular o Programa de Fomento à Dança,[55] criado em 2006 (lei que financia e apoia projetos de criação em dança há mais de uma década), colaborou para que as criações em dança extrapolassem os palcos e equipamentos de cultura, apropriando-se do espaço público (Guzzo, 2020).

O contato improvisação: princípios e reverberações

As proposições de artistas ligados ao grupo da Judson Dance Theater ressoavam com o espírito revolucionário daquela época, posicionando-se contra as instituições oficiais vigentes, alinhando-se ao movimento contracultural que surgiu a partir de 1960, às manifestações antiguerra, às demonstrações de *black power*, à luta pelos direitos das mulheres e dos homossexuais, como lembra Sally Banes (1993), apontando para a aproximação das transformações estéticas daquele período com as transformações e desejos políticos.[56]

Como dito antes, também fazia parte desse grupo Steve Paxton que, assim como Trisha Brown, estava desenvolvendo uma maneira própria para a improvisação. Brown e Paxton, junto com Rainer, David Gordon, Barbara Lloyd e outros, formaram o coletivo The Grand Union. De início liderado por Yvonne Rainer, posteriormente se transformou em uma experiência referencial de criação coletiva, que tinha como finalidade a democratização da estrutura

55 O Programa de Fomento à Dança foi instituído em 2006, efeito de ampla organização e participação de artistas da dança interessados em garantir a regularidade do repasse da verba pública para as pesquisas na área da dança contemporânea. Muitos trabalhos recentes no campo da dança contemporânea na cidade de São Paulo foram produzidos a partir desse financiamento, por meio da seleção de projetos relacionados a pesquisas continuadas, que viabilizou por sua vez a produção e a circulação em dança na cidade (Cerqueira, 2015).

56 No Brasil, podemos de alguma forma relacionar isso com a resistência artística contra a repressão do período da ditadura civil-militar (1964-1985) e, posteriormente, com a luta pela redemocratização.

hierárquica, sem a presença de um diretor ou coreógrafo, compartilhando sessões de improvisação de 1970 a 1976.

Em junho de 1972, Paxton e colaboradores[57] apresentam pela primeira vez o contato improvisação em uma série de performances na Galeria John Weber em Nova York, "um formato de duo democrático que incorpora elementos das artes marciais, danças sociais, esportes e jogos infantis" (Banes, 1987, p.57). Anteriormente a esse momento, houve a experimentação inaugural *Magnesium* (no verão de 1972), realizada por Paxton e um grupo de bailarinos no Oberlin College, investigando a qualidade reflexiva do toque, com o *momentum*, queda, rolamentos e colisões (Paxton, 2021b).

A dança do CI contribuiu para um processo de alargamento da compreensão do que é movimento de dança, de um corpo que recusa modelos exteriores e que é elaborado a partir da singularidade da expressão, jogando com a tridimensionalidade do espaço, num processo de improvisação contínua centrada na percepção e na sensação do tocar o corpo do outro (Louppe, 2012).

No CI, o corpo é visto como realidade física (Silva, 2014). Estamos sempre negociando com a gravidade, em um jogo entre estruturas dos corpos e a força gravitacional. Porém, a dança do contato pede que seja no fluxo da dança que essas leituras de "sobrevivência" aconteçam, e muitas vezes um estado de vertigem se instaura, como aponta Annie Suquet (2008, p.533):

> O consentimento na perda de equilíbrio, na queda, constitui o fundamento desta dança. O centro de gravidade dos movimentos não cessa de flutuar enquanto o bailarino é projetado em configurações espaciais onde a verticalidade é somente questão de momento.

57 Entre os dançarinos estavam Tim Butler, Laura Chapman, Barbara Dilley, Leon Felder, Mary Fulkerson, Tom Hast, Daniel Lepkoff, Nita Little, Alice Lusterman, Mark Peterson, Curt Siddall, Emily Siege, Nancy Stark Smith, Nancy Topf e David Woodberry. Vídeos dessas performances podem ser vistos em dois documentários narrados pelo próprio Paxton, *Chute* (1979) e *Fall After Newton* (1987), arquivados na Videoda's Edition of CI Archive 1972-83 (Greiner, 2017, p.107).

> Nessas situações de desorientação rápida, dá-se um *black out* da consciência vígil, dando lugar para comportamentos reflexos. Uma das ambições de Paxton com a dança contato é infligir esse funcionamento reflexo, ligado aos mecanismos de sobrevivência.

Nas primeiras definições de Steve Paxton (apud Mundim, 2017, p.102) sobre o CI:

> A forma improvisada da dança é baseada na comunicação entre dois corpos em movimento que estão em contato físico e sua relação combinada às leis da física que governam seu movimento – gravidade, *momentum*, inércia. O corpo, para se abrir a essas sensações, aprende a liberar o excesso de tensão muscular e abandonar uma certa qualidade de obstinação para experienciar o fluxo natural do movimento. A prática inclui rolar, cair, ficar de cabeça para baixo, seguir um ponto físico de contato, suportar e dar peso ao parceiro.

Improvisações de contato são diálogos físicos espontâneos que abarcam trocas desde a pausa até altos níveis energéticos. O estado de alerta é desenvolvido para trabalhar um estado energético de desorientação física, confiando nos instintos de sobrevivência de cada um. É um jogo livre com equilíbrio, em que se autocorrige os movimentos incorretos e se reforçam os corretos, trazendo adiante uma verdade físico/emocional sobre um momento compartilhado que deixa os participantes informados, centrados e estimulados.

Assim, o interesse que se fortalece a partir desse contexto é pesquisar o corpo em si mesmo como assunto de dança, deslocando a criação para fora da lógica representacional e dos recursos cênicos até então dominantes (o espaço teatral, o palco italiano, o uso de figurinos, cenografia etc.) (Sanches, 2012). Além disso, abriu-se aí um campo de investigação acerca do corpo numa relação direta com o peso e a gravidade, a partilha gravitacional na dança a dois, experimentando a entrega, os choques, as pressões, as quedas, o relaxamento e a reconfiguração do tônus muscular, tal como as ações corporais cotidianas, a exemplo do movimento pedestre, o

caminhar, levantar-se, ficar de pé, correr, deitar-se, sentar-se, comer etc. (Suquet, 2008).

Para Paxton e outros artistas da dança, a caminhada, ação cotidiana e ordinária, tornou-se possibilidade de abertura para uma variedade de estruturas não hierárquicas nas quais a performance da presença poderia ser, simultaneamente, precisa e relaxada. "Não haveria uma única maneira correta de andar, mas sim, inúmeras possibilidades que emergiam sempre das relações de cada pessoa com seus pares e entornos" (Greiner, 2017, p.109). Temos como exemplo *Satisfying Lover* (1967), uma das primeiras obras de Paxton.

Nesse limiar que se apresenta entre experimentação e apresentação, já colocado nas primeiras mostras da dança do contato improvisação nos anos 1970, em 2018 a CTDB vai ao encontro dessas primeiras questões para realizar *Partilhas poéticas em contato*[58] (2018), em que os princípios do CI se tornaram material do jogo cênico. Inspirados em *Magnesium* (1972) e nas primeiras experimentações do CI, nós, em um tatame de piso de EVA verde, lançávamos para o jogo da improvisação, experimentando quedas, rolamentos, bases para voos, fluxo de energia, apoio e dependência, estruturação e caos, brincando de mover e ser movido, pelo toque ou pela aproximação energética, brincando com eixos corporais, o contato, a gravidade.

No final de *Partilhas*, remetendo ao final de *Magnesium*, ficávamos todos(as) de pé, apenas no estado da pequena dança (*small dance*),[59] observando os ajustes do corpo. Como Paxton expõe, esse exercício virou uma estratégia de manter a consciência das pequenas mudanças do corpo, estado meditativo, como preparação para as interações complexas dos duetos mais arriscados de CI. Entre os extremos da calma de estar de pé, o lançar-se à queda e o risco do imprevisível do encontro com o outro.

---

58 Ver Teaser Partilhas poéticas em contato (2019).

59 A *small dance* (pequena dança), assim chamada por Steve Paxton (2008), consiste em um exercício de observar e reconhecer os pequenos movimentos de ajuste da sustentação do peso e do eixo corporal quando estamos de pé relaxados, mas sem colapsar.

Figura 3 – Performance *Partilhas poéticas em contato*, na Praça das Artes, São Paulo, 2018

Fotos: Clarissa Lambert (acervo do grupo)

É importante notar como esses espaços agregadores de movimentos e coletivos de artistas, Judson, Grand Union e derivações, potencializaram importantes processos de criação em dança e nas

demais linguagens artísticas. Aqui exponho que o Estúdio ND, para esse grupo de artistas da dança paulistana, foi igualmente um espaço potencializador, conectado a discussões que transformaram seus fazeres, relacionadas a esse movimento de recusas e novos paradigmas para a dança e o corpo dançante, claro que tendo em vista as semelhanças e diferenças entre Judson e Estúdio ND em relação a contextos e temporalidades.

Podemos traçar mais uma ponte ao reconhecermos a proximidade das investigações do CI com as abordagens somáticas. Entre os(as) primeiros(as) colaboradores(as) de Paxton, estava a bailarina Mary Fulkerson, posteriormente criadora da Anatomical Release Technique. Assim, os estudos do Body-Mind Centering[SM], criado por Bonnie Bainbridge Cohen, tiveram repercussão nas pesquisas do CI. Cohen estudou dança desde pequena e foi aluna de Anna Halprin e de Irmgard Bartenieff.[60] Ela traz em sua abordagem a inter-relação dança, criação e práticas somáticas.

Seu primeiro livro, *Sentir, perceber e agir* (2015), é uma coleção de artigos feitos para a revista de dança *Contact Quarterly*[61] entre 1980 e 1992, dentre eles entrevistas realizadas por Nancy Stark Smith e Lisa Nelson, indagando os fundamentos da abordagem do BMC[SM].

Strazzacappa (2012) conta que, no Brasil, os primeiros a ter contato com o BMC[SM] foram artistas brasileiros que estudaram na escola de dança de Amsterdã (a citada SNDO), na qual o método era ensinado como mais uma disciplina no conjunto da formação. As fundadoras do Estúdio ND estudaram nessa escola, dentre elas Adriana Grechi e Tica Lemos (precursora do contato improvisação no Brasil, como já exposto).

---

60 Irmgard Bartenieff foi artista da dança e fisioterapeuta, aluna de Rudolf Laban nos anos 1920-1930 e criadora do Laban Institute of Movement Studies em Nova York. Da extensão do trabalho de análise do movimento labaniano cria os Bartenieff Fundamentals.

61 *Contact Quarterly* (*CQ*) é uma revista de dança contemporânea fundada em 1975, com foco em improvisação e performance. É reconhecida por seu papel no apoio e reflexões sobre a dança do contato improvisação.

Podemos observar as proximidades entre os estudos de Cohen sobre os padrões de movimento e a sistematização de Paxton no *Material for the Spine* (MFS) (material para a coluna), organizado em 1986. MFS é um estudo meditativo e sutil dos movimentos da coluna e da pélvis, que combina uma abordagem técnica e processos de improvisação, lidando com alinhamentos, gravidade, pesos, padrões de movimento da coluna e resistência das pernas, entre outros (Greiner, 2017). Esses estudos, padrões de movimento BMC^{SM} e MFS fazem parte dos treinamentos corporais realizados pela CDTB.

Dessa forma, a CDTB localiza-se nesses entrecruzamentos de referências e encontros de saberes que ajudaram a constituir seus pressupostos cênicos, os quais perpassam aspectos da improvisação, do CI e da dança nos espaços urbanos. Além disso, alicerçam princípios e fundamentos estéticos e poéticos que se apoiam em valores das práticas sociais, de coletividade, de desierarquizações, que apostam na autonomia e validação da experiência do sujeito e da partilha.

Acredito que em nosso fazer, nós da CDTB damos continuidade a princípios fundantes desses movimentos. Durante a pesquisa do mestrado fui compreendendo também como nosso trabalho ressoou algumas das investigações dessa pós-modernidade da dança, como a centralidade nas investigações corporais singulares, a maneira como organizamos e concebemos modos de criação e organização, as poéticas e a atuação nos espaços urbanos. Compartilhamos com outros(as) artistas contemporâneos urgências que estão postas em como habitamos, vivemos e dançamos os lugares e as cidades, no encontro e contato entre nós e as pessoas, e ao longo destes anos de pesquisa temos delineado nossa maneira de nos relacionar com estes pressupostos. No entanto, também é importante dizer que existe uma diversidade de maneiras de atuar nos espaços urbanos que articulam modos de existir e viver o mundo.

Entre fluxos paralelos e que se entrecruzam, podemos perceber esse movimento da dança e sua possibilidade de "exaurir a dança" para afirmar outras ideias sobre ela, como propõe André Lepecki (2017), desestabilizando paradigmas sobre o movimento dançado, o corpo que dança, quem dança e onde dança.

Apoio-me na ideia de que a improvisação foi meio para ampliar o campo da dança, tanto para a dança moderna quanto para a dança contemporânea. Faço aqui um recorte histórico, mas é importante novamente dizer que a improvisação está presente com força nas danças populares brasileiras e nas expressões de dança urbana. Assim, concordo com Maria José Fazenda (2012, p.10) quando diz que

> [...] de geração para geração, o campo das técnicas da dança e das práticas da composição e os pensamentos implícitos são redescobertos e experimentados, e, frequentemente, é a partir da consciência do passado que as grandes rupturas estéticas e ideológicas se realizam e que o presente se constrói. Ou parafraseando Giorgio Agamben, é contemporâneo o que interpela o tempo, estabelecendo uma relação particular entre vários tempos, o que é capaz de ler a história, de a citar, não como um mero exercício arbitrário, mas por exigência das interrogações que lança sobre o presente.

Atualmente, a dança contemporânea está presente na produção artística da cidade de São Paulo em uma pluralidade de manifestações efervescentes de cultura, embates e debates. Estamos tratando de transformações referenciais, de mudanças de paradigmas entre gerações.[62]

62 Como um ciclo vivo, novas urgências são postas, fruto dos movimentos e lutas do nosso tempo. Assim, gostaria de citar a dissertação de mestrado e pesquisa de Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula (2017) sobre a dança negra contemporânea paulistana, como exemplo desse fluxo desses novos/antigos debates.

2
Habitar – a escuta do corpo, do espaço e da cidade

> *Corpo e mundo nunca estarão formados: corpo e mundo geram suas incompletudes recíprocas. Corpo e mundo não são exatamente inacabados, mas inacabáveis: provisórios, parciais, participantes: precários, precários, precários. Não estão única ou exatamente em processo de transformação contínua, mas em estado de geração permanente. Corpo-mundo que gera o mundo-corpo que o gera.*
>
> *Eleonora Fabião (2015, p.45)*

Neste capítulo examino mais diretamente os percursos de criação do grupo. A partir de seus interesses de pesquisa emergem questões, já expostas, sobre criações e poéticas da dança contemporânea e sua relação intrínseca com a improvisação e a composição. Partindo daí, neste segundo momento nos debruçamos sobre como a corporeidade dançante que caracteriza os fazeres da CDTB e as noções de escuta do corpo e do espaço adentraram a sua produção artística, conduzindo para o interesse e a pesquisa na cidade, e como a cidade e a dança implicadas entre si coexistem e coabitam-se, revelando suas poéticas.

Parto de uma abordagem poética[1] (Louppe, 2012) na qual não apenas as manifestações, mas também suas práticas ajudaram na compreensão dos processos de criação em dança, para análise das obras. Procuro identificar o conjunto de condutas criadoras que compõem as obras, dos regimes sensíveis ao imaginário, abarcando conhecimentos, afetos e ações que delas são gerados e delas se desdobram.

Dessa maneira, nesta pesquisa de caráter autoetnográfico, sendo eu pesquisadora e artista envolvida nestes processos, as investigações foram atravessadas pelas memórias, meu corpo e os reencontros com materiais das obras e processos de criação – registros fotográficos, videográficos, cadernos de anotação, projetos e relatórios, entrevistas com os integrantes, materiais de imprensa e materiais de sites, entre outros.

O espaço, assunto discutido em diversas áreas do conhecimento, apresenta-se aqui na perspectiva da *dança como pronúncia do mundo* (Vilela, 2010). Nesse conceito, Lilian Vilela aponta maneiras de ver o corpo, como conhecimento e possibilidade de existência humana – a partir dos estudos de Merleau-Ponty (2011), José Gil (2004) e Paulo Freire (2001) –, nas quais o(a) bailarino(a) é corpo-sujeito de suas próprias experiências e de sua dança.

Desse modo, para o artista da dança, o espaço não se caracteriza somente como um elemento objetivo, uma matéria manipulável, mesmo que muitos coreógrafos e criadores utilizem seus conceitos objetivos (níveis, planos, orientações, dimensões, distâncias etc.) como objetos de investigações e composições.

---

1 "A poética procura circunscrever o que, numa obra de arte, nos pode tocar, estimular a nossa sensibilidade e ressoar no imaginário, ou seja, o conjunto das condutas criadoras que dão vida e sentido à obra. O seu objeto não é somente a observação do campo onde o sentir domina o conjunto das experiências, mas as próprias transformações deste campo. O seu objeto, como o da própria arte, engloba simultaneamente o saber, o afetivo e a ação. Contudo, a poética tem uma missão ainda mais singular: ela não diz somente o que uma obra de arte nos faz, ela ensina-nos como o faz" (Louppe, 2012, p.27).

Merleau-Ponty (2011), em seu conceito de corpo próprio, alia nossa existência ao espaço e ao tempo, assim a experiência do corpo próprio nos aponta a existência de um enraizamento do espaço. O corpo é no espaço, ele habita o espaço e o tempo. Uma existência encarnada e inacabada que se afirma, se pronuncia (ibidem). A noção de espaço expõe uma relação singular no mundo, a dimensão existencial de um lugar habitado (Dosse, 2013). No entanto, José Gil (2004), em seu conceito de "corpo paradoxal", discorre sobre o corpo do bailarino como produtor de espaço, devir espaço. Nesse sentido, recorro à tríade teórica que Lilian Vilela (2010) propõe no encontro entre Merleau-Ponty, José Gil e Paulo Freire, para a constituição do conceito da dança como pronúncia do mundo, e aos discursos do corpo-sujeito da(o) bailarina(o), para tratar das pronúncias que este grupo de artistas da dança têm produzido, em um *agir composicional* que tem a improvisação como eixo de investigação.

Dessa maneira, mesmo quando em nossas criações elegemos nos relacionar com a arquitetura, estamos em relação às inscrições do espaço vivido e também das percepções sensíveis sobre o espaço em sintonia com o exercício de escuta da improvisação. Quero dizer que, mesmo quando olhamos para a materialidade do lugar, os elementos fixos, convocamos os corpos que construíram esses lugares e que os constituem, lidando, dessa forma, com os fixos e fluxos do espaço, como aponta Milton Santos (2014, p.61-2):

> Os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar. Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que, também, se modificam.

É muito presente nas falas dos(as) improvisadores(as) da dança essa convocação dos assuntos que o espaço instiga, como a frase "abrir o corpo ao espaço". Dudude Herrmann, por exemplo, instrui, em suas aulas e conduções, que o "espaço fala", "que tem muitos

assuntos", que "deixemos o espaço dizer as coisas", que podemos dançar as "dobras do espaço", sintonizar a presença das coisas, deixar que os seres e as coisas tenham o mesmo valor de presença (Herrmann, 2015).

Diante disso, o corpo dançante habita o espaço, é espaço, produz espaço. Assim, podemos expandir o conceito de habitar para além do espaço como morada, o espaço como lugar de existência (Santos, 2014).

No percurso poético e político do fazer da CDTB, esse embate entre dança-mundo/ mundo-dança partiu dessas escutas entre interiores-exteriores, das práticas de si apoiadas nas investigações da dança do contato improvisação e das abordagens somáticas, também da perspectiva relacional que a improvisação e a dança nos espaços urbanos alavancaram nas pesquisas do grupo, em escutas de si e de nós. Dessa maneira, ao nos debruçarmos sobre esta trajetória, percebemos como essa relação corpo-espaço/espaço-corpo guiou, definiu, estabilizou e desestabilizou modos, estéticas e poéticas, tendo a improvisação, este *habitar nas escolhas*, como *agir composicional*. Louppe (2012, p.188) afirma que "o bailarino vive do espaço e do que o espaço nele constrói. Assim se justifica que o projeto espacial do coreógrafo e do bailarino deva ser objeto de uma aproximação e percepção particularmente atentas. As escolhas espaciais condensam as marcas essenciais da filosofia de uma dança".

Nesse percurso de encontro do corpo-espaço-dança com os espaços da cidade parece relevante traçar um caminho de como a atuação do grupo foi se transformando a partir das camadas poéticas e políticas que adensaram a ação artística na cidade, bem como a incorporação da cidade como matéria-prima de ação. Nesse caso, o espaço urbano não é apenas o lugar onde se dança, ele é igualmente aquilo que se performa (Sperling, 2020), em uma relação em que a ação artística comunica, pronuncia-se enquanto dança (Vilela, 2010), faz-se nos discursos e poéticas.

Para abrir o debate sobre dança e cidade, apoiamo-nos na perspectiva da geografia cidadã e existencial[2] de Milton Santos,[3] entre outros teóricos, para nos ajudar a entrar em discussões sobre os espaços da cidade, como eles constituem maneiras de existir, pronúncias do mundo. Tais discussões aliam-se às reflexões de André Lepecki (2012) firmadas nos conceitos de "coreopolícias" e "coreopolíticas".

André Lepecki (ibidem), na direção destas reflexões sobre os regimes cinéticos urbanos e a dança, enfatiza que os arranjos coreográficos urbanos podem ser vistos em um ambivalente movimento na gestão dos corpos. Ele discute a política do movimento por meio de dois conceitos: "coreopolícia" e "coreopolítica". De um lado, aponta a polícia do movimento e suas ordenações, um coreopoliciamento dos espaços urbanos, formatado para moderar gestos e ritmos visando estabelecer estados de controle e vigilância, estabilizando consensos. De outro lado, propõe uma coreopolítica, ou seja, a possibilidade de outras perspectivas de mobilidade e paragens que criam gestos dissonantes e deslocam a partilha cinética, em consonância com uma "política de chão"[4] que, atenta à ressonância coconstitutiva entre lugares e danças, danças e lugares, está igualmente em relação

2 "No bojo de uma *geografia cidadã*, Milton Santos pensou o meio geográfico enquanto sinônimo de território usado; já nos anos 1990, ele situou a Geografia pela ótica das técnicas e seus efeitos na atualidade, entendendo-a como uma *filosofia das técnicas* e como uma *epistemologia da existência*. Aqui optamos por uma derivação deste conceito, pensando que nas grandes cidades as existências são sempre plurais" (Costa, 2017, p.16).

3 Milton Santos (1926-2001), renomado intelectual afro-brasileiro, foi um dos grandes nomes da renovação da geografia no Brasil ocorrida na década de 1970.

4 A noção cunhada pelo teórico crítico Paul Carter de "política do chão", utilizada por Lepecki, percorre reflexões sobre quais relações profundas regem aquilo que compreende as artes ocidentais de representação. Para isto o autor abriu discussões sobre o colonialismo e a questão da representação, a questão da ontologia e a noção do chão. Carter afirma que o colonialismo aplaina os chãos e se afasta deles, e assim deixa de considerar as marcas e memórias inscritas neles. "Enquanto isso, outros corpos caem e habitam dobras e fissuras não consideradas. Enquanto isso, o chão sacode e treme, agitando os caídos" (Lepecki, 2017, p.182).

ao horizonte do chão dos acontecimentos concretos das cidades (Lepecki, 2017; Costa, 2017).

É importante dizer que as cidades – e a metrópole paulistana reflete isso – imprimem regimes cinéticos, muitas vezes de aceleração, privilegiando os espaços como propriedades, atropelando temporalidades de partilha do comum, cada vez mais na lógica da especulação imobiliária. Assim, Thiago Costa (2017, p.17) faz a seguinte observação sobre o espaço urbano neste início de século XXI:

> Pois, nesse tempo, uma característica marcante nas grandes cidades corresponde a uma ostensiva investida na mobilidade, na circulação e no trânsito, deflagrando a tendência de aceleração no movimento dos corpos e a aderência das paisagens urbanas aos imaginários da velocidade. Um processo determinante de qualidades instrumentais de movimento que se desencadeiam em regimes cinéticos. O sentido do movimento implantado nas grandes cidades como uma espécie de norma repercute na configuração das paisagens urbanas e redefine os sistemas de ancoragem dos corpos aos espaços habitados.

Dessa forma, as três obras que fazem parte deste capítulo – *Puntear* (2006/2009), *Duas memórias* (2010) e *Lugar do outro* (2011) – conduzem-nos a esta análise poética que parte de uma corporeidade dançante imbricada na escuta do corpo e do espaço, no encontro com a cidade, corpo-espaço-memória, ocupações e apropriações, reverberando na partilha e concepção das obras e nas dimensões eu-outro, artista-público, obra-espectador.

Assim, evidencia-se que a base para os desdobramentos interpretativos, a fim de estabelecer possíveis discussões em dança contemporânea, parte da relação e articulação com os conceitos de estética relacional e contextual, em composições situadas, no encontro entre dança, espaço e cidade.

Puntear: memória e a dança de ocupação

O grupo inicia suas pesquisas em 2006, no processo de investigação e criação de *Puntear*.[5] Trata-se do primeiro momento de criação grupal, no qual já se apresentam fundamentos importantes dos pressupostos cênicos constituídos ao longo destes dezessete anos. Não me debruçarei com detalhes sobre esse processo, mas partiremos dele para elencar questões fundantes do trabalho do grupo, para, então, abrir questões mais específicas nas obras seguintes – *Duas memórias* (2010), *Lugar do outro* (2011) e *Espaços invisíveis* (2013), esta última com mais profundidade no terceiro capítulo.

Nessa primeira criação, a investigação partiu da relação com a memória inscrita no corpo e no espaço. O coletivo, recém-iniciado, considerou importante conhecer mais sobre a história de cada uma de suas integrantes e, para tanto, escolheu investir nas memórias (pessoais) como material poético. A cada mês de investigação, mergulhou-se na história de vida de cada uma por meio de fotos, objetos, histórias, danças etc. Foi referência o livro *Cartas a um jovem poeta*, de Rainer Maria Rilke (2000) e, como indica Rilke ao jovem poeta, procurou-se trazer aquilo que era mais próximo poeticamente de cada uma, seus percursos de vida. No meio do processo, Samarone Gonçalves e Ciro Godoy ingressam no grupo e passam a participar da investigação, embora o material poético tenha continuado a ser centrado nas memórias das primeiras integrantes.

Para isso, foi realizada uma série de viagens para as cidades de origem das integrantes e nelas foram escolhidos lugares ativadores de memórias para pesquisas de campo e posteriores performances. Essas localidades, investidas de memórias, sugerem sensações e imagens para a dança (Bachelard, 2008). Dessas experiências nasceu o interesse em ações artísticas em lugares não convencionais – a casa da infância, a escola, uma pedreira, uma praça ou à beira-mar, entre outros (figuras 4 e 5).

5 A pesquisa foi iniciada em 2006, mas foi em 2007 que o grupo foi contemplado pelo Prêmio Klauss Vianna, para pesquisa em dança. No entanto, ela teve sua estreia como espetáculo em 2009, depois da estreia da obra *Ponto de fuga,* em 2008.

Figura 4 – Pesquisa *Puntear*, no Emissário Submarino, Santos (SP), 2007

Foto: Alex Ratton (acervo do grupo)

Figura 5 – Pesquisa *Puntear*, na Escola Metodista, em Piracicaba (SP), 2007

Foto: Alex Ratton (acervo do grupo)

Desse modo, fizeram parte da pesquisa de *Puntear*, e posteriormente do primeiro espetáculo do grupo, *Ponto de fuga* (2008), exercícios improvisacionais em sala de ensaio e nos próprios "espaços de memória", nos quais o procedimento era trazer lembranças vividas corporalmente a partir de relatos, objetos, movimentos. Ao serem partilhadas, essas experiências se tornaram material poético e elementos para o jogo improvisacional de todos(as). Salles (1998, p.100) diz que "lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado. A memória é ação. A imaginação não opera, portanto, sobre o vazio, mas com a sustentação da memória". Espaço, memória e improvisação se encontram como terreno fértil de criação. Como explica Lisa Nelson (2006), a improvisação é um exercício de memória e de observação, em um estado de atenção refinado e guiado pelos sentidos.

Em 2007, as performances finais da pesquisa de *Puntear* foram feitas nesses lugares – casa das famílias, pedreira, orquidário, orla da praia, praça, escolas – e registradas em vídeo, algumas para um público de espectadores e outras não. Foram danças situadas ou *in situ*, danças criadas a partir de e para uma determinada realidade espacial (Morais, C., 2015), em composições situadas em tempo real que partiam de repertórios de movimento e arranjos improvisacionais individuais e coletivos levantados na sala de ensaio e durante a própria performance, estabelecendo relações entre *corpo-memória-espaço*, o corpo do(a) improvisador(a) com a própria gestualidade e movimentações motivadas pelos espaços e pelo jogo improvisacional. Posteriormente, esse material culminou no espetáculo *Ponto de fuga*,[6] primeiro espetáculo do grupo (2008/2015).

Considero haver entrelaçamentos temporais entre os processos de criação de *Ponto de fuga* e *Puntear*. Apesar de *Puntear* ter sido a primeira pesquisa do grupo, ela só ganhará o caráter de espetáculo em 2009. Esses cruzamentos entre materiais de pesquisa dos

6 Em 2015, o grupo retoma a argumentação cênica desse espetáculo para uma segunda experiência. Novas escolhas foram feitas para a improvisação e o espaço das apresentações, o que gerou um novo espetáculo.

processos acontecerão com frequência, gestos "inacabados" (Salles, 1998), processos de criação que se alimentam mutuamente.

Tanto em *Puntear* quanto em *Ponto de fuga*, a composição acontece em tempo real. Nela lançamos mão de repertórios e vivências da sala de ensaio, mas é no *habitar nas escolhas* que acontece no aqui-agora da cena que se constitui o jogo improvisacional, e assim o encadeamento de imagens, emoções, sensações, situações, gestualidades, dançares em solos, duetos, conjuntos, pausas, textos, músicas se articula entre momentos de caos e ordens. São entrelaçamentos de uma criação que acontece no tempo presente, no risco do não saber o percurso *a priori*, porém, na intimidade aguçada de estar aberto para o que se cria em coletivo.

Essas nomeações, composição em tempo real e "composição no instante" ou "composição instantânea" começam a ser usadas pelos(as) improvisadores(as) para diferenciar a improvisação como modo de compor obras em si, no aqui-agora da cena. Ana Mundim (2017, p.125) ressalta:

> Na composição em tempo real em dança, o discurso se organiza em tempo real, de modo direto e com base em sua clareza abre espaço para o outro, para a confirmação ou a contestação, para o diálogo. O refinamento do que se diz e como se diz baseado no movimento é imprescindível para que não se incorra na produção de movimentos aleatórios, que também podem se constituir como discursos vazios e superficiais. Nesse sentido, a busca pela sinceridade do movimento, apoiada na escuta sensível do corpoespaço e seu diálogo honesto com as situações propostas, é um modo de se orientar na ação improvisativa, em estado de composição.

Como expõe David Zambrano[7] (Zambrano; Tompkins; Nelson, 2000), corroborado por Mara Guerrero (2008), um grupo de dançarinos(as) que improvisam frequentemente juntos(as) forma um

7 David Zambrano é importante nome da improvisação em dança, criador do *flying low*. Nascido na Venezuela, atualmente vive entre Amsterdã e Bruxe-

Figura 6 – Espetáculo *Ponto de fuga*, na Casa Miani, São Paulo (SP), 2015

Foto: Clarissa Lambert (acervo do grupo)

reconhecimento das escolhas inscritas nos corpos uns(umas) dos(as) outros(as), de intenção, da maneira de lidar com o peso, acentos e ritmos, entre outras coisas, que vão permitindo que as leituras das escolhas do outro se tornem legíveis.

Ao mesmo tempo, a improvisação é também um jogo sobre o conhecido e o desconhecido, um exercício de abertura, prontidão e presença, que se conquista com muita prática (Foster, 2003) – digo isso porque um grupo que improvisa junto há dezessete anos refina as leituras das escolhas de cada um e dos outros, o que se apresenta por meio das dinâmicas que criam juntos, mas ao mesmo tempo é preciso atenção para encontrar formas de desestabilizar hábitos e vícios. Vejo que a experiência improvisacional na CDTB dialoga com Ann Cooper (Albright, 2003, p.260) quando ela afirma: "Minha experiência em improvisação tem sido baseada na

las. Zambrano (2016) vê a improvisação como arte e a coreografia como veículo para desenvolver seu trabalho de improvisação.

combinação de um treino de desorientação (cair, estar de cabeça para baixo, movendo-se através do medo e com muito ímpeto, estando fora de controle) e estudos somáticos em percepções corporais sutis"[8] (tradução nossa).

Tanto para Albright (ibidem) quanto para nós, a prática da improvisação transita nesse duplo movimento, mergulhos em si que potencializam nossas percepções sensíveis de nós e dos outros corpos (corpos em um sentido ampliado) e a "desorientação" que a dança do contato improvisação proporciona. No CI, saber cair e entregar-se à queda é recurso cinético de trocar energia com o chão e com o outro, em um movimento de queda e recuperação. Dessa forma, na dança do contato, a queda pode ser o momento no qual você consegue energia para renovar, para dançar com a gravidade, jogando com as leis físicas e a tensegridade[9] do corpo, distante das ideias de erro e acerto.

Essa descrição sobre a queda me fez recordar uma situação vivida, que ilustra como podemos nos colocar em risco real na dança do CI. Certa vez, na sala de ensaio, dançando contato com Cristiano Karnas,[10] em um dueto com voos arriscados nos ombros do parceiro, no calor da dança resolvi dar um salto para fazer um voo amparado por ele. No entanto, o impulso que dei foi maior que o necessário e em vez de entrar no fluxo da energia centrípeta fui para a energia centrífuga e voei, saindo literalmente do ombro dele. Cristiano, que

8 "*My improvisation experience has been based on the combination of training in disorientation (falling, being upside down, moving through fear and with a great deal of momentum, being out of control) and somatic study in subtle bodily awarenesses*" (Albright, 2003, p.260).

9 A tensegridade é uma propriedade da física que se aplica a materiais cujos componentes usam a tração e a compressão de forma para proporcionar-lhes estabilidade e resistência. No corpo humano essa propriedade está presente na relação entre ossos e músculos.

10 Cristiano Karnas é dançarino, ator e professor. Integrante da Cia. Nova Dança 4. Fez a preparação corporal do grupo em contato improvisação de 2010 a 2015. Em 2018, foi artista convidado do projeto Espaço Entre, que culminou na performance *Partilhas poéticas em contato*, no qual foi orientador da pesquisa em contato improvisação.

com a atenção redobrada percebeu em segundos a minha queda iminente, rapidamente me apoiou no meio da queda para cairmos juntos. Tenho a sensação daquela queda sem suporte ainda presente no corpo, mas a rapidez com que Cristiano respondeu à situação me salvou de um acidente. Tal relato aponta para a integralidade de nosso corpo perceptivo, vivo, situado espaçotemporalmente e em relação a outros corpos. Segundo Little (apud Gouvêa, 2012, p.77),

> apesar de toda atenção ser incorporada, para os dançarinos de CI a forma pela qual observamos o mundo em nossa incorporação é crítica para o movimento, no sentido de que toda escolha física que fazemos depende da profundidade e amplitude de nossa percepção do que está ocorrendo no momento. Através dessa percepção colocamos nossas vidas em risco, portanto realmente precisamos conhecer o potencial que cada momento nos revela.

Assim, também porque a improvisação na cena é um exercício de existência, de fazer escolhas, ao mesmo tempo que estamos atentas ao espaço, aos parceiros de dança, estamos relaxados, abertos à perda do controle, ao inusitado, ao risco, à mudança, para saber renunciar a nossos desejos iniciais e gerar novos nascimentos.

Vale acrescentar que a atuação nos espaços urbanos provoca instabilidades e novos arranjos composicionais. O cotidiano também se compõe improvisadamente, lugares de múltiplos atravessamentos, de encontros ora agressivos, ora empáticos. Para dançar na rua é necessária uma preparação cuidadosa de nosso estado corporal e energético, para não estarmos fechados e mantermos a conexão composicional entre nós, o espaço e seus habitantes, ao mesmo tempo conseguirmos lidar com os atravessamentos e enfrentamentos e não sermos "soterrados" pela agitação e excessos do urbano.

O risco já presente na dinâmica improvisacional é redimensionado para os riscos da rua, o corpo na rua está sujeito às dinâmicas que as grandes cidades contêm (as violências de diferentes ordens); estamos a todo tempo negociando com tensões e limites. As pessoas nas metrópoles, muitas vezes em um movimento de sobrevivência,

"aprendem" a se fechar aos estímulos e atravessamentos do cotidiano das cidades. Por essa razão, entre outras, há necessidade de um treinamento sensível para nós artistas na rua para sabermos nos preservar e concomitantemente nos abrir à escuta do espaço.

Na pesquisa da CDTB a noção de espaço está ampliada e agrega tanto seus elementos fixos, arquitetura e estruturas materiais, quanto também seus habitantes humanos e não humanos, fluxos e rastros que o vão constituindo. Os princípios presentes na dança do contato improvisação, da escuta de si e do outro, são expandidos para a relação com os lugares. Além daquilo que caracteriza os duetos de contato, o grupo investiga como esses princípios reverberam e geram elementos composicionais, dramatúrgicos, chegando à relação com o(a) espectador(a), com as pessoas. Laila resume:

> Eu não sinto tanto que a gente é um grupo que fica dançando contato improvisação neste molde CI. Parece que a gente pega o contato improvisação e disseca ele. Ele vai aparecendo de várias outras formas, por exemplo, com a relação com o público. Perceber o olhar do outro ou a proximidade ou a distância. Quase como se eu criasse uma dança de proximidade e distância com o espectador ou com o espaço. Danço uma dança de contato, mas é com o espaço. Às vezes se fundir e às vezes se distanciar. (informação verbal)[11]

O encontro, o contato com os diferentes espaços transformou nossa dança. Lepecki (2012, p.47) expõe que "diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo". O que o autor indica faz recordar como esses outros chãos que encontramos foram nos desestabilizando a cada criação – chãos cheios de pedras, lisos azulejos, asfaltos, gramas, de memórias incrustadas nos espaços-corpos-físicos dos lugares, que se misturaram aos nossos corpos.

11 Entrevista com Laila Padovan realizada em 24 jul. 2020 via videochamada na plataforma digital Zoom.

Figura 7 – Pesquisa *Puntear*, em um pedreira de Orlândia (SP), 2007

Foto: Alex Ratton (acervo do grupo)

Ainda em 2008 e 2009, nomeamos essa atuação no espaço urbano *dança de ocupação*, *Puntear*[12] se consolidou como uma obra de repertório, e o grupo a apresentou por muitos anos: "*Puntear* é uma performance de ocupação de espaços urbanos e não convencionais em que a Cia., por meio da improvisação em dança e em música, faz uma leitura corporal e sensorial do lugar valendo-se da sua arquitetura, sons e dinâmicas cotidianas" (Cia Damas em Trânsito..., [s.d.]).[13]

Laila Padovan e Carolina Callegaro narraram em entrevista[14] que a escolha de atuação nos espaços da cidade se deu quase intuitivamente. O aprofundamento da pesquisa da dança relacionada aos espaços, às memórias e suas reverberações convocou o mergulho nessa pesquisa. A partir de um *agir composicional* em relação aos lugares, os contextos, a cidade e seus habitantes, a cada novo processo de criação foram propostos novos dispositivos e procedimentos que

12 Trecho de *Puntear* em Osmar Zampieri (2013).

13 Trecho da sinopse do espetáculo *Puntear* (Cia Damas em Trânsito..., [s.d.]).

14 Entrevistas concedidas à pesquisadora em 24 jul. 2020 (Laila Padovan) e 30 jul. 2020 (Carolina Callegaro), ambas por videochamada na plataforma digital Zoom.

proporcionaram aprofundar aspectos relacionais,[15] dando "corpo" a essa *dança de ocupação* – dançar na rua para propor outros modos de estar e ser no espaço da partilha do comum.

Chamei de dança de ocupação[16] esse modo de agir nos espaços das cidades pois compreendo que a ação de ocupar é saber afirmar um jeito de estar, viver e apropriar-se dos espaços. Se gestamos a cidade e ela nos gesta, dançar nos espaços é reconhecer que estamos em um território de disputas. Essa dança que propomos na CDTB parte da escuta e do encontro como premissas, a possibilidade de criar campos de afeto, outros modos de habitar os espaços, de trazer poéticas escondidas, de convidar o olhar para diferentes perspectivas dos lugares, abrir-se à diversidade de olhares e pessoas que habitam os lugares e ir em direção à partilha desses espaços. Ocupar pressente o risco, o risco do confronto. Dizer sobre uma dança de ocupação é deflagrar as disputas e negociações que acontecem no urbano, das forças dos poderes econômicos e políticos que operam na cidade e silenciam expressividades e presenças.

Depois de *Puntear*, a cidade e a rua ganharam verdadeira relevância dentro das criações. Enquanto habitantes da cidade de São Paulo,[17] ocupando salas de ensaio no centro da cidade (quase sempre

15 Compreendo que isso só foi possível porque por muitos anos se manteve um núcleo estável trabalhando junto, apesar da saída de alguns integrantes no início, além da importante presença de editais públicos nas três esferas (municipal, estadual e federal), que garantiram um trabalho continuado.

16 Além disso, a palavra "ocupação" compreende diferentes camadas no imaginário do contexto dos paulistanos; a cidade é território de enfrentamentos. Para citar dois exemplos importantes, em São Paulo, os movimentos populares pelo direito à moradia são muito presentes e as ocupações crescentes. Além disso, na história recente da cidade, em 2016 acontece o Movimento Secundarista: em resposta e protesto a uma reforma arbitrária do governo no Ensino Médio que fecharia escolas, os estudantes ocuparam por meses escolas estaduais da cidade.

17 Cada integrante é nascido e/ou criado em diferentes cidades do estado. Eu nasci em São Paulo, mas cresci em Santos; Laila nasceu e cresceu em São Paulo, na Zona Leste; Ciro, em Osasco; Débora, em Orlândia; Carolina, em Piracicaba; Alex, em Catanduva. Larissa, uma das integrantes atuais, é de Brasília, porém ela não fazia parte do grupo nesse momento.

em equipamentos culturais públicos), o grupo encontrou em seu entorno assuntos e questões nos quais investir.

São Paulo, metrópole cosmopolita (mais de 12 milhões de habitantes), território de diversidade e desigualdade; centro financeiro do estado e do país, marcada e estruturada pela concentração de renda centro-periferia. Cheia de contradições, ela também abriga riqueza e diversidade cultural, com a presença enérgica de seus habitantes. Durante estes dezessete anos, atuamos mais no centro da cidade, região que guarda marcas de sua riqueza histórica, e também o reflexo de abandono.

É no centro que estão localizados os órgãos administrativos da cidade, prefeitura e câmara de vereadores; o marco inicial da construção da cidade, o Pateo do Collegio, além do expressivo comércio popular, a Ladeira Porto Geral (famosa Rua 25 de Março), a Santa Ifigênia, o Bom Retiro, habitado por migrantes e imigrantes; os entroncamentos de vias, metrôs, trens que levam aos quatro cantos da cidade e às cidades vizinhas; lugares referenciais de cultura, a Galeria Olido, a Galeria do Rock, o Centro de Referência da Dança (antiga Escola Municipal de Bailados), a Escola de Dança e o Teatro Municipal, entre outros. São infindáveis as multiplicidades de expressões e culturas que habitam e resistem em seus territórios.

A cidade de São Paulo foi território de investigação para esta dança de ocupação. Porém, isso não se restringiu apenas a ela: o grupo realizou apresentações e circulações em outras cidades do estado de São Paulo e do país, desde cidades pequenas, com suas praças e coretos, até a Central do Brasil no Rio de Janeiro.

Diante dessa pluralidade, que corporeidades dançantes foram se apresentando a nós no encontro com as cidades? Como elas se abriram para as relações em dinâmicas de encontro, afeto, estranhamento, confronto e violência? Que danças acontecem na cidade? Como nos apropriamos e experimentamos a cidade em sua dimensão estético-poética e política, seus regimes cinéticos, reconhecendo o espaço da cidade como espaço público das ações e dizeres de seus cidadãos (Arendt, 2013; Santos, 2014)?

"O homem se apropria do mundo, enquanto apropriação do espaço – com todos os seus sentidos, isto é, com todo o seu corpo. Mas no processo de reprodução do espaço da metrópole, hoje, o processo de apropriação tende a se reduzir, aprisionando o corpo" (Carlos, 2017, p.10).

No fluxo desses enfrentamentos, Ciro Godoy comenta o interesse do grupo em investir no espaço urbano:

> [...] de evidenciar a dança que já acontece no cotidiano da cidade. Então este também foi um motivo de se levar, e se buscar fazer dança no espaço público, no espaço urbano. Fazer dança entre as pessoas que não são da dança, em um lugar onde a dança emerge. Então as linhas das pessoas, o caminhar, diferentes tipos de caminhares, os fluxos, os encontros, as partidas, e chegadas. As suspensões que têm no meio de uma multidão. O que salta aos olhos, o que está mais silencioso. (informação verbal)[18]

Figura 8 – Espetáculo *Puntear*, na Praça Antônio Prado, São Paulo (SP), 2009

Foto: Alex Ratton Sanchez (acervo do grupo)

18 Entrevista concedida presencialmente por Ciro Godoy à pesquisadora, em 19 nov. 2019, em São Paulo.

Figura 9 – Espetáculo *Puntear*, no Centro Cultural Vergueiro, São Paulo (SP), 2009

Foto: Pablo de Sousa (acervo do grupo)

Figura 10 – Espetáculo *Puntear*, em uma praça de São Caetano do Sul (SP), 2009

Foto: Paula Sassi (acervo do grupo)

Um dos primeiros procedimentos no espaço urbano que fizemos, conduzido por Alex Ratton Sanchez,[19] consistia em fazer um exercício de escuta, observação e presença em algum local escolhido, nesse caso, uma praça. Em um primeiro momento, as ações eram observar, sentir, escutar, reconhecer dinâmicas, *personas*, passantes e habitantes, as estruturas arquitetônicas. Num segundo momento, imaginar-se agindo nesse espaço, compondo, estando, dançando, movendo, pausando. Em um terceiro momento, então, agir no espaço a partir do que você imaginou.

O exercício da imaginação pode incluir ações cotidianas e dançadas, possíveis e "extraordinárias" para o corpo. O exercício de agir, atuar, dançar no espaço, concretamente, pode estar impregnado daquilo que foi imaginado, brincando com aquilo que, na concretude corporal, não é "possível" realizar, mas foi imaginado, considerando a imaginação enquanto acontecimento da realidade e totalidade corporal.

A imaginação aqui é corpo, vinculada ao que tocamos, sentimos, percebemos, fluxo contínuo e ininterrupto de comunicação e relação com e no mundo. Como procedimento de criação no jogo improvisacional amplifica a dimensão lúdica. Ao improvisar estamos a todo tempo projetando aquilo que desejamos no espaço, aquilo que imaginamos, simultaneamente com aquilo que fazemos. No movimento articulamos percepção, sensação e imaginação.

Exemplifico esse procedimento de imaginar e imaginar-se porque ele aponta os princípios das práticas do grupo no espaço urbano, nas quais as ações, em um primeiro momento, partem da observação, do exercício da escuta do espaço, da porosidade/abertura corporal para os atravessamentos, para assim estabelecer uma "conexão" com o lugar, a partir da sensorialidade, da imaginação. Ao atentarmos às nossas percepções, evidenciando-as, transformamos os modos de mover, modificamos as escolhas e a atuação no mundo (Godard, 2002), criamos outros regimes sensíveis.

19 Em entrevista, Ratton relata que já havia vivenciado procedimento semelhante, no início da CND4, em experimentações na Praça da Sé, em meados dos anos 1990.

Partindo do procedimento exemplificado, vieram ao encontro dessas investigações as práticas e a abordagem de pesquisa em dança da artista norte-americana Lisa Nelson,[20] com a qual participamos individual[21] e coletivamente de workshops, nos quais praticamos investigações de movimento e improvisação, além de composição, partindo da atenciografia, estudos sobre os sentidos atuando na imaginação, nomeados *Tuning Scores/Sintonizando as partituras* (Nelson, 2006).

> Lisa Nelson está interessada na atenciografia, termo nomeado por ela e fundamental da sua pesquisa em dança, que consiste no mapeamento sensível da atenção como suporte da imaginação do corpo que se posiciona no espaço e se prepara para responder aos estímulos dos elementos através dos quais se move (Nelson, 2010). Antes de pensar a improvisação como jogo de proposições entre colaboradores em um *setting*, Lisa Nelson (2010) se interessa pelo modo como cada um organiza o próprio movimento [...] A partir desse jogo, Lisa Nelson pensa a criação de uma dança originada da própria expressão do dançarino como resultado de respostas para se organizar no movimento e em movimento. (Gaspar Neto, 2017, p.2)

20 Lisa Nelson nasceu em Nova York em 1949. Durante a década de 1970, ela pesquisou diversas abordagens de improvisação em dança, inclusive por meio de vídeo, o que a levou a desenvolver as *Tuning Scores*. Nelson ensina e cria dança em diversos espaços, em diferentes continentes, e desde 1987 é coeditora da revista *Contact Quarterly*. Nelson e Paxton se conheceram em 1972, quando lecionavam dança na Bennington College e logo estabeleceram uma longa e profícua colaboração, que dura até os dias atuais (Nelson, 2015).

21 Eu participei dos workshops de Lisa Nelson de 2006 a 2009 pelo menos quatro vezes. Em 2007, no processo de criação de *Um corpo que não aguenta mais* com a direção de Marta Soares, também estudamos e utilizamos como procedimento as partituras do *Tuning Scores*. Carolina Callegaro, naquele momento integrante da CDTB, também integrava esse projeto.

Foi marcante um dos workshops[22] de Lisa Nelson de que participei, em que a artista expôs sua percepção transformadora nas escolhas de dança durante a improvisação. Suas escolhas não vinham de uma espontaneidade absoluta, mas sim influenciadas pelas relações de sua corporeidade com o lugar no qual dançava: se a sala fosse redonda ou se a janela fosse de um lado, entre outras situações, produzia-se uma dança diferente: "Após um longo período de tempo, eu percebi que tudo está presente no espaço. Todos os movimentos possíveis que alguém pode fazer já estão aqui [...] Quando alguém coloca os seus sentidos em um espaço, você está iluminando algumas coisas e deixando outras na sombra" (Nelson, 2015).

Foram questões como "O que me faz mover?" que instigaram a artista a desenvolver as *partituras internas* (*Tuning Scores*) para compreender como seus sentidos se organizam e desorganizam em relação ao espaço na composição da dança. Assim, "[...] *tuning scores* fornece instrumentos ao dançarino para que ele dê sentido ao movimento, expondo suas opiniões sobre *espaço, tempo, ação e desejo*, e isso é o que lhe permite situar-se em uma estrutura improvisacional" (Rettore, 2010, p.2, grifos do original).

Lisa Nelson faz parte da geração que nos anos 1960-70 nos Estados Unidos (como relatado no capítulo anterior) viveu num contexto de protestos e lutas pelos direitos civis, do movimento de contracultura, que reverberou nas contestações dos modos de fazer dos artistas da dança daquela época, do empoderamento desses criadores, questionando hierarquias, entre outros temas. A artista relata que estava em busca de entender como "re-imaginar" a dança, entendendo a imaginação como exercício de viver e habitar o corpo. Ela, especialmente, estava interessada em como poderia acontecer a transmissão da dança para fora de uma ideia de mimese. "Como alimentar a sua própria imaginação? De onde vem o movimento? E de onde ela

22 Workshop "Sintonizando as partituras – composição e o sentido da imaginação" com Lisa Nelson, Estúdio Nova Dança, 9 a 20 de janeiro de 2006, carga horária de 40 horas.

gostaria que viesse?" (informação verbal).[23] A autora propõe perceber o espaço como "sujeito" e que a dança "nasça" do espaço.

O exercício da *single image* (Nelson, 2006) – uma de suas partituras, exemplo que se aproxima do procedimento do grupo anteriormente apresentado – consiste em observar o espaço, suas composições, vibrações etc., e imaginar uma imagem do seu corpo nesse espaço. Então, de olhos fechados, entrar no espaço, realizar a imagem na pausa, desenvolver uma frase de movimento e novamente pausar (isso também era feito em duplas, trios).

Os olhos fechados no exercício ajudam a ativar os demais sentidos para as mudanças perceptivas que ocorrem, que podem ficar inibidas pelo sentido dominante da visão. Lisa Nelson (ibidem) aponta que, para ela, manter os olhos fechados é uma ferramenta e maneira de conectar-se com os outros sentidos mais rapidamente, acessando sua fisicalidade. A pausa é um recurso muito usado pela artista, estabelecendo outro tempo no espaço, para fora do tempo da produtividade, um tempo do estar.

As proposições de Lisa Nelson influenciaram nossas investigações; seu trabalho permeou treinamentos e partituras de composição, improvisações em duplas, trios, propostas de uníssonos, relações com comandos verbais como repetir, recolocar, retroceder, rememorar e multiplicar imagens dançadas como estratégias de comunicação entre os dançarinos, fazendo consonância com as investigações na prática do CI e as proposições de Steve Paxton com o mencionado *Material for the Spine* (MFS), que trouxe novos campos de aprofundamentos sobre as bases de estudo da dança do CI.

Em paralelo e transversalmente, o grupo continuou suas pesquisas na improvisação musical, fazendo suas primeiras experimentações do fluxo dos intérpretes entre dançar e tocar um instrumento. No processo de pesquisa de *Puntear* e *Ponto de fuga*, as músicas foram ativadores de memória para as e os integrantes. Nas apresentações na rua, nesse fluxo de dançar e tocar, as experimentações

23 Informação oferecida por Lisa Nelson, durante workshop de improvisação para o Núcleo Pausa, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, em São Paulo, em 2019.

musicais da trilha criavam composições e arranjos que investiam em sonoridades e paisagens sonoras gestadas do encontro entre dança e música durante a improvisação. As sonoridades e texturas musicais produzidas pelos instrumentos – piano, escaleta, percussão, violino, acordeão e a voz – também impregnavam as investigações de movimento, ritmos e climas.

Na improvisação musical, ora um instrumento solava, ora se formavam duetos, trios e o conjunto. Na dinâmica do jogo compositivo entre música e dança, por vezes a dança convidava para um motivo sonoro, outras a música propunha um motivo para a dança. Por exemplo, uma dança enérgica convocava timbres fortes das percussões, ou o piano e o violino estabeleciam um clima mais melodioso. No entanto, dança e música poderiam também se relacionar em contraposição, sincopadas, descompassadas.

Diante disso, podemos reconhecer que as investigações corporais fundamentadas no CI, nas práticas somáticas (entre outros treinamentos), na improvisação como modo de conexão e escuta do corpo (de si), do outro e do espaço, na pesquisa musical, no imaginário, nas proposições cênicas, bem como a investida nos ambientes urbanos, instituirão uma poética, ou seja, uma maneira própria de criação desse grupo de artistas da CDTB, orientados por uma totalidade de procederes que nomeamos *agir composicional*, o qual opera no/pelo conjunto de práticas e reflexões/compreensões entrelaçadas a improvisação cênica em dança:

> A improvisação, como *performance*, e sobretudo, como experiência, é um dos elementos essenciais da dança contemporânea e do envolvimento na exploração dos limites.
> [...] A presença absoluta da imediaticidade de um ato, apreendido no momento da sua emergência, não será o núcleo da poética da dança contemporânea? Ao mesmo tempo, a improvisação atinge outros limites não menos enigmáticos e essenciais ao projeto contemporâneo: a fronteira tênue entre forma e não-forma, entre organização prevista e imprevisível, entre estrutura e caos, devido ao aparecimento de ritmos espontâneos. (Louppe, 2012, p.238)

Assim, sobre esse jogo entre forma e não forma, estrutura e caos, sobre essa corporeidade que busca permeabilidade/escuta, presença, e que foi se constituindo ao longo dos anos de prática da dança no espaço urbano, Alex Ratton expõe:

> Sinto que temos um corpo muito diferente por conta dessa qualidade de permeabilidade que o espaço aberto pede, ela está muito presente na nossa dança do Damas. Um corpo muito permeável, muito aberto para ser afetado, com escuta. Então acho que a rua preparou muito a gente. Tem também uma qualidade na presença que a rua pede muito. Um ambiente que não é cômodo, por isto o tempo todo você tem que estar em estado de alerta que não pode ser duro. Você tem que ter a permeabilidade, mas você tem que ter um estado de atenção, de alerta grande. E isto muda a qualidade de presença. (informação verbal)[24]

Dançar na rua é estar nesse estado paradoxal, que Alex descreve, um jogo de abertura e atenção. É preciso estar preparado para os atravessamentos: eles podem ser potentes, mas também adversos e violentos. Nessa negociação constante precisamos estar atentos, mas não endurecidos.

Duas memórias: agir improvisacional e o espaço urbano; habitantes e espectadores

O interesse de estar na rua, nos espaços públicos, deriva também do desejo de estar junto de diferentes espectadores(as) no cotidiano da cidade,[25] como apontou Ropa (2012, p.114) em relação à ida dos artistas da dança aos espaços urbanos: "[...] a inadequação crescente dos velhos ou antigos espaços teatrais às performances da dança

24 Entrevista concedida presencialmente por Alex Ratton Sanchez à pesquisadora, em 7 dez. 2019, em São Paulo.

25 Nesse momento, sendo um grupo pouco conhecido, queríamos encontrar outros olhares que não necessariamente do público habitual da dança contemporânea paulistana.

contemporânea, sedentas de uma nova relação de aproximação e cumplicidade sinestésica e empática com o espectador".

Dessa forma, em *Duas memórias*[26] (2010), o grupo vai ao encontro dos espaços urbanos em lugares "históricos" em busca de outras camadas da memória da cidade, pois "a cidade não conta o seu passado, ela o contém como nas linhas das mãos, inscrito nos ângulos das ruas" (Calvino, 1990, p.14). Dentre esses lugares estão a Estação da Luz e seus arredores, a Casa das Rosas na Avenida Paulista, o Museu do Ipiranga, o Pateo do Collegio.

Destaco a Estação da Luz como um lugar especial por suas características plurais no tempo e no espaço. A construção arquitetônica da estação data de 1901, momento de apogeu do café e das linhas férreas no Brasil. Até hoje, esse entroncamento liga a Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM – trens intermunicipais) e o metrô da cidade. Os trens trazem pessoas de outros municípios próximos a São Paulo. Seu prédio histórico preservado está ao lado do descuido com o centro da cidade, território de desigualdades sociais e diversidades.

Essa região abrange o comércio do Bom Retiro, o fluxo de imigrantes e migrantes, algumas ocupações de moradia e, nas dependências da Estação e imediações do Parque da Luz, há uma zona de prostituição. A Estação da Luz está bem próxima da Pinacoteca do Estado e do Museu da Língua Portuguesa, tendo um fluxo contínuo de estudantes e crianças que frequentam esses lugares.

Com essa descrição podemos imaginar um pouco a diversidade de pessoas que atravessam o saguão da Estação, ponto de início das apresentações de *Duas memórias*, pois o espetáculo acontece no

26 Concepção: CDTB; direção: Alex Ratton Sanchez; intérpretes-criadores: Carolina Callegaro, Ciro Godoy, Clara Gouvêa, Laila Padovan e Larissa Salgado (Débora Marcussi, primeira versão, criadora e direção musical); músico convidado: Rafael Montorfano; figurino: Iara Wisnik e Larissa Salgado. Estreia em março de 2010 na Faculdade de Direito do Largo São Francisco. Foi contemplado com o Fomento à Dança para a cidade de São Paulo e o Programa de Ação Cultural (Proac) do Estado de São Paulo.

saguão e em seus entornos (a passarela, cantos, a frente da Estação, a rua etc.).

Trazendo a experiência de *Puntear*, em *Duas memórias*[27] as estratégias do jogo improvisacional aconteciam em relação a esses fluxos e dinâmicas do lugar. No começo da apresentação ficávamos mais "invisibilizados", construindo pausas, composições entre nós ou pequenos fluxos de dança que aos poucos iam ganhando visibilidade, formando duetos, trios e coros. Os coros de uníssono tornaram-se um recurso para deslocamentos coletivos no espaço, para mudar o foco de atenção e o lugar que seria ocupado.

Ao pôr em jogo coletivamente a dinâmica improvisacional de "entradas e saídas" nos espaços da rua, no recurso "de sair" do jogo, tínhamos a oportunidade de olhar de novo as combinações compostas e propor algo coletivamente ou algo solo, criando um novo foco com a arquitetura, com o fluxo ou com algum passante.

Faziam parte dos repertórios de movimento ações cotidianas, o caminhar, seus diferentes ritmos, correr, sentar-se, deitar-se, algumas mudanças de postura, o recolocar de uma imagem de algum passante que ficou na memória, a multiplicação dessa mesma imagem pelos integrantes do grupo, brincar de criar estranhamento e destacar-se na multidão, como também ser incluídos nela. Nesse jogo entre ação cotidiana e "movimento dançado" podíamos nos misturar aos passantes, "aparecer" e "desaparecer", dar foco a uma gestualidade de algum habitante do espaço, multiplicar no jogo da composição entre nós alguma gestualidade, abrir o convite a alguém que gostaria de dançar conosco, pausar e deixar os próprios fluxos, espaço-movimento[28] tornarem-se o foco da dança.

Assim, individual ou coletivamente íamos dando ênfase a esses fluxos que atravessavam o espaço, criávamos conjuntamente novas dinâmicas, enfatizando imagens corporais e composições que já

27 Ver trechos em vídeo de *Duas memórias* (Damaseosbucaneiros, 2010).

28 "O espaço-movimento não seria mais ligado somente ao próprio espaço físico mas sobretudo ao movimento do percurso, à experiência de percorrê-lo, e ao mesmo tempo, ao movimento do próprio espaço em transformação" (Jacques apud Costa, 2017, p.15).

estavam acontecendo ou trazendo corporeidades que o espaço "fazia eclodir" em nós, assim como a própria materialidade das estruturas do lugar propunha novos gestos, apoios, relações com os(as) espectadores(as).

Figura 11 – Espetáculo *Duas memórias*, na Estação da Luz, em São Paulo, 2012

Foto: Camila Xumi (acervo do grupo)

Foto: Alessandra Haro (acervo do grupo)

A trilha musical era executada ao vivo,[29] o que gerava um trânsito dos intérpretes entre dança e música, composta por arranjos[30] de obras da compositora e pianista brasileira Chiquinha Gonzaga (1847-1935), que tinha a característica de misturar influências do popular e do erudito em sua obra. Muitas vezes, a banda musical causava também empatia nos passantes, convidando as pessoas a parar seus fluxos e assistir.

Imagens de cardumes e revoadas "carnavalescas" aconteciam embaladas pelo "Ô abre alas"[31] (tocada e às vezes cantada) e por outros arranjos de músicas de Chiquinha, atravessavam o espaço e permitiam cruzar com as pessoas, convidá-las ao fluxo. Alguns dançavam, se sentiam convidados(as), senhores, senhoras, prostitutas, crianças, estudantes, moradores de rua etc. Outros tempos eram revelados na agitação da cidade, havia a possibilidade de tudo ralentar, de instituir poéticas passageiras, epifanias, poesias dançadas. Regimes sensíveis múltiplos se encontravam, e a corporeidade dançante que ocupava o espaço propunha momentos para ver e sentir, instaurar lentidão.

A dança do contato improvisação e seus princípios de maneira expandida nos levaram a ir para os espaços urbanos em estado de experimentação de um corpo sensível buscando o "contato" com o espaço e seus corpos. Nessa dança entre peles, improvisávamos a partir da entrega do peso e contrapeso, considerando o espaço esférico,[32] seus vários pontos de vista, quebrando a frontalidade. "O toque

29 Na pesquisa musical de *Duas memórias* utilizamos como referência as obras da compositora Chiquinha Gonzaga, e a formação musical era composta por piano, violino, escaleta, acordeão e um *set* de percussão.

30 Na primeira versão do trabalho, os arranjos foram concebidos por Débora Marcussi. Em uma segunda temporada na Estação da Luz, foram adaptados pelo pianista e arranjador Rafael Chicão Montorfano, que também foi diretor musical e pianista em *Ponto de fuga*, em 2015.

31 "Ó abre alas" é uma marcha-rancho composta por Chiquinha Gonzaga em 1899. Foi a primeira marchinha de carnaval da história.

32 A expressão "espaço esférico", muito utilizada pelos dançarinos de contato improvisação, dá ênfase a qualidade tridimensional do espaço, a percepção das suas diferentes direções e dimensões. A dança cênica ocidental, por muito

humano une as forças que agem sobre o corpo com as sensações que elas provocam dentro do corpo" (Paxton, 2021b, p.86). Compomos no instante a partir de todos os sentidos, nas percepções do tato, dos fluxos de energia: "o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço. Daí a extrema proximidade das coisas e do corpo" (Gil, 2004, p.47).

Por vezes, o grupo expandia a *rede de conexão compositiva*, o que tornava possível que um estivesse na rua, outro no saguão e outras pessoas na execução da trilha musical, mantendo a escuta improvisacional. Guerrero (2008, p.69) delimita o termo "escuta" da seguinte forma:

> A escuta é um termo que pretende dar conta de definir a atenção que o artista deve ter com cada instante de composição da dança. Para isso, no caso da improvisação, o artista precisa estar atento às suas escolhas e perceber suas possibilidades de mover o corpo e agir em relação à composição em execução. Deve estar em conexão com todos os seus parceiros de cena, atento às ações e decisões compositivas, para interferir ou dar suporte ao que eles propõem. A escuta envolve ainda a atenção constante que se deve ter em relação a todos os elementos constituintes da cena, como por exemplo, iluminação, sonoridades, espaço, cenografia, outras linguagens artísticas (música, vídeo etc.), para conjuntamente compor a obra.

Dessa forma, durante as apresentações de *Duas memórias*, ocupávamos diferentes lugares: ora estávamos no saguão da Estação, ora estávamos na rua em frente ou na ponte sobre os trilhos dos trens, individual e coletivamente. Alex Ratton, em entrevista,[33] aborda o desejo de não formar uma arena[34] permanente nas apresentações (em espetáculos de rua a arena é formação comum), isso porque o intuito não era que estivesse marcada a posição palco-plateia.

---

tempo, orientou a direção do movimento para a frente, sendo uma dança frontal. Podemos observar isso, por exemplo, nas práticas e apresentações de balé clássico.

33 Alex Ratton Sanchez, entrevista concedida presencialmente à pesquisadora, em 7 dez. 2019, em São Paulo.

34 Na arena, o público está disposto ao redor da cena, formando um círculo, e os artistas estão no centro desse espaço.

Na improvisação, continua Ratton, a arena às vezes acaba causando uma preocupação de "fazer coisas interessantes" que atrapalha esse estado de atenção e permeabilidade do improviso – "começamos a querer agradar ao público", desconectamos dos(as) parceiros(as) e do que acontece ao redor. O desafio está em estar presente, articulando as demandas do espaço e as composições que construímos juntos(as) em rede. Por exemplo, para acontecerem momentos de delicadeza, eles tinham que ser constituídos com suporte do coletivo, dando foco às sutilezas.

Em uma dança improvisada no espaço urbano o desafio da escuta se exacerba, porque a dinâmica espacial está viva, se formando, deformando, há muitos atravessamentos e uma agitação na cidade que é oposta ao que necessitamos para a construção da conexão entre nós. Paradoxos se instauram entre o estado de presença, atenção e sensibilidade, diante da imprevisibilidade, da falta de controle, da necessidade de prontidão e do risco.

As escolhas composicionais que fazemos durante a improvisação na rua são atravessadas por esses ruídos e pelas distâncias espaciais que provocam a expansão de nossos sistemas cinestésicos intuitivos (Brown apud Mesquita, 2020).

Assim, em seu *agir composicional*, articulando escutas (Guerrero, 2008), o grupo ensejava uma qualidade de presença e constituição de uma rede de conexões entre os(as) dançarinos(as) que alterava as dinâmicas espaciais, convidando aqueles(as) que ali estão à vivência temporal-espacial nessa poética, à experiência estética em ato de criação dentro da agitação urbana. Porém é necessário um espaço de intimidade para improvisar, instaurar um estado nos corpos e no espaço, um estado de jogo. Como instaurar esse estado no espaço urbano?

Ratton (Gresenberg; Bretas, 2015) indica que ao mesmo tempo que é preciso uma abertura para o espaço, para o estado de criação, é preciso também uma tranquilidade para se reconhecer dentro do turbilhão de atravessamentos. Esse estado meditativo está presente tanto na prática do CI quanto nas abordagens somáticas, para, por meio dessa presença, conseguir estabelecer relações permeáveis,

porosas consigo e com os(as) outros(as) e, a partir das qualidades do olhar e da energia mobilizada pela dança, permitir, escolher, influenciar-se ou não pelas interações.

Assim, considero que as práticas somáticas, de meditação (como a prática das técnicas de respiração baseadas no sokushin kokyu-ho[35] – respiração pela sola dos pés), as técnicas de massagem, o CI propiciam essa permeabilidade corporal, possibilitam um estado de abertura mais sutil aos atravessamentos do espaço e dos "outros", um "silenciar" para conseguir ouvir, como vimos nas proposições de Quito e de Cage, talvez próximas a uma ideia de uma apreensão mais "profunda da realidade" (Quilici, 2015). Assim, essas abordagens faziam parte do nosso trabalho corporal e da preparação para as apresentações.

Essas práticas circundam ideias filosóficas de integração corpo-mente, de presença, de transformação do sujeito a partir de mudanças de modos de estar e agir. Nesse mesmo movimento, a dança do contato improvisação parte da escuta de si e do outro, na leitura do movimento do outro a partir do contato tátil, da reciprocidade (tocar e ser tocado), do reconhecimento de como eu e o outro nos organizamos no movimento. Como diz Cynthia Novack (1990, p.152, tradução nossa), "minha sensibilidade ao toque e ao peso me tornou capaz de responder a alterações sutis nas ações do meu parceiro".[36]

Nessa leitura que vai sendo refinada pelo contato pele com pele, deslize, rolamento, pressão, conseguimos sentir onde está o centro de gravidade do outro, como ele orienta seus apoios (mãos, pés, suportes), suas dinâmicas, sua energia, e dessa maneira onde está meu centro, de que maneira lido com meu peso e o peso do outro,

35 Sokushin kokyu-ho (respiração pelas solas dos pés) consiste em exercícios de respiração meditativos que envolvem a circulação e o aumento de energia (*ki*), a partir da imaginação, sensação e sensibilidade corporal. Foi criado pelo Sensei Kozo Nishino e é praticado principalmente por aikidoístas. Tica Lemos e Alex Ratton nos ensinaram essa prática, pois foram alunos do Sensei Ono e Sensei Ivan Okuyama em São Paulo.

36 "*My sensitivity to touch and weight made me responsive to subtle shifts in my partner's actions*" (Novack, 1990, p.152).

onde estão meus suportes. A dança do CI tem em suas práticas esse exercício de percepções sutis e leituras de movimentos envolvendo os sentidos. Quando, desenvolvendo a dança a dois, essas escutas e leituras acontecem dentro do fluxo da dança, um jogo de consciências e fluxos de energias irrompe nos corpos e no espaço.

Os momentos em que a dança de contato se destacava em *Duas memórias*, assim como em *Puntear*, ora fluida, ora sutil e lenta, ora virtuosa nos carregamentos, por vezes geravam estranhamentos para os passantes, interpelados pela maneira de dançar que, num primeiro momento, alguns não reconheciam: uma dança na qual o sentido do tato predomina, assim como a proximidade física, e o chão é território/apoio para dançar (rolar, deslizar, deitar), alterando sentidos e "ordens", por exemplo, a nossa relação com a verticalidade (o rolar, o engatinhar, o estar sobre o outro ou carregar o outro), o contato direto de pele com pele, da entrega do peso, da vertigem que se instaura na dança a dois.

Além disso, no processo de criação de *Duas memórias*, o trabalho corporal teve o apoio imagético e sensorial da estrutura da coluna vertebral como dispositivo de criação. A preparação corporal partiu do toque na coluna (massagem dois a dois), que frequentemente fazemos como maneira de sensibilizar e trazer outra qualidade corporal para a dança, para o reconhecimento desse sistema do corpo e, assim, explorar e desenvolver repertórios, estados de movimentos que tenham a coluna como guia.

Esse trabalho foi suporte para as relações com as estruturas dos espaços, o encontro e embate do corpo com os elementos da arquitetura dos lugares, encaixes, apoios, chãos e alturas; na leitura e jogo cênico com as posturas presentes nas figuras que habitam e cruzam o lugar, na relação com o espaço esférico, abrindo à sensibilidade do toque e da entrega. A pesquisa de movimento de Steve Paxton (2008), fundamentada no seu já citado *Material for the Spine*,[37]

37 Esse material está organizado em ensaios audiovisuais em um CD-ROM e consiste em um estudo da consciência da coluna e do movimento pélvico que combina uma abordagem técnica e processos de improvisação. A partir da pesquisa

novamente alicerçou os treinamentos e decorrentes investigações nesse processo, durante as preparações corporais conduzidas por Cristiano Karnas. Os estudos propostos por Paxton no MSF em relação aos padrões de movimento da coluna e da pelve (enrolamentos, endireitamentos, torções e espirais), a resistência das pernas estruturando o eixo, entre outros focos, serviram de apoio e preparação.

No decorrer das apresentações exercitávamos estar permeáveis e atentos aos atravessamentos do lugar, em um exercício de abertura dos sentidos e percepções: um cachorro que atravessava o espaço, um grupo de estudantes, uma mulher esperando alguém, um vendedor carregando plantas na cabeça, um morador de rua, uma senhora que começava a dançar, uma criança parada no meio do espaço. Em *Duas memórias*, o jogo improvisacional, com acordos prévios, acontecia com frestas e possibilidades de abertura para o diálogo com esses atravessamentos no momento da cena. Os(as) habitantes dos lugares, passantes, mais que espectadores eram convidados(as) à experiência como coparticipantes do ato performático.

Era uma felicidade quando um "presente do espaço" acontecia e algo da epifania do cotidiano atravessava a performance e, de repente, dela passava a fazer parte, e, então, vida e arte se friccionavam no aqui-agora da cena. Por exemplo, quando um senhor convidado pela música começou a dançar e estabeleceu um jogo de mestre-sala e porta-bandeira com Laila, ou quando um cachorro dos arredores adentrava o saguão da Estação e estabelecia uma dinâmica de movimento e pausa com os dançarinos, ou quando um grupo de jovens se sentia convidado a fazer parte do jogo improvisacional, repetindo os movimentos propostos (Figura 12).

---

no contato improvisação em seu MFS, Paxton chegou a sínteses e concebeu um sistema de movimentos que tratam da consciência em relação à coluna de forma tridimensional e sua relação espiral com o restante do corpo como princípio de toda a inteligência motora. Paxton ressalta que são processos de aprendizagem e de incorporação de procedimentos que voltam para a dança e não se separam dela (Marengo; Muniz, 2008, p.153). Também participei de um workshop com Paxton em 2006 (no Estúdio ND) sobre o MFS, e posteriormente continuamos treinando alguns princípios nas aulas de Alex Ratton, Cristiano Karnas e Tica Lemos.

Figura 12 – Espetáculo *Duas memórias*, na Estação da Luz, em São Paulo (SP), 2012

Foto: Alessandra Haro (acervo do grupo)

Em outros momentos, o grupo criava estratégias de jogo como convites mais diretos à participação dos espectadores da apresentação, passantes e habitantes. Recordo um jogo de ir ao chão e estender a mão para que alguém, do grupo ou dos passantes, nos ajudasse a levantar, como um convite de relação de suporte com quem assistia e passava – uma ação simples que convidava ao toque e à troca de peso. Esse jogo gerava estados de cumplicidade com os passantes que, surpreendidos, muitas vezes aceitavam o chamado e dançavam.

Esses passantes, pessoas que estavam em trânsito, eram afetados pelo convite estético-poético, ora participando doando-se em suas corporeidades, ora lançando seus furtivos encantados olhares pelas frestas do tempo em nossos possíveis e amparados recíprocos entrecruzares. Passante é o nome desse espectador errante, que conosco vagueia pelas ondas de sentidos poéticos que por momentos, frações de tempo, compartilhamos e criamos juntos(as).

Carolina frisa a potência desses encontros:

> Acho que foi sempre uma experiência muito positiva o trabalho do Damas na rua. Era a possibilidade mesmo de conversar com outras pessoas que não são da classe da dança ou que têm o costume de assistir dança. Eu lembro de experiências muito lindas da gente na rua, de encontros com o público... às vezes superdifíceis, de reação e tal, e outras de encontro mesmo. Eu acho que o trabalho do Damas quando estava na rua tinha esse potencial muito rico. Acho que foi uma das coisas que mais me transformou. (informação verbal).[38]

Foram inúmeros momentos em que o encontro com o público passante ampliou a dimensão da experiência artística para além da contemplação, criando um espaço relacional, uma poética do convívio. Muitas vezes na rua os transeuntes, espectadores, dançaram conosco, entoando frases e ideias que o encontro com a dança provocava neles. Algumas vezes de empatia, outras de estranhamento e reação. Foram esses encontros com esses diferentes sujeitos, corpos-sujeitos e seus discursos, que convocaram nossos corpos dançantes para outros estados e poéticas, de uma dança mundana:

> A experimentação do mundo se dá nos lugares porque é nos lugares que o mundo se resolve – nesse tempo, que é presente, do aqui e do agora. O mundo se faz existir e se expressa nos lugares, onde se dá a vida dos sujeitos, diz Milton Santos. Por sua vez, é experimentando o mundo, como nos diz Paulo Freire, que os sujeitos se fazem, nos lugares, também, sujeitos do mundo. (Hissa, 2012, p.7)

Para abrir frestas, dissensos, é preciso ralentar, desacelerar para imprimir outros regimes sensíveis (Guzzo, 2020). Milton Santos (2014) posiciona a importância da corporeidade na constituição dos espaços, dos espaços da cidade. Faz um elogio à lentidão (Santos, 2001) dos "homens lentos", como corporeidades dos territórios que

38 Entrevista concedida por Carolina Callegaro à pesquisadora em 30 jul. 2020 via videochamada na plataforma digital Zoom.

podem imprimir outras velocidades e presenças, os considerados pobres (no sentido monetário), mas que ainda conseguem desviar-se da lógica técnica-científica-informacional que acelera o cotidiano das grandes cidades, na lógica da racionalidade, da homogeneização, presente no processo de globalização:

> O "homem lento" é uma categoria filosófica de um "humanismo concreto" (Ribeiro, 2005a), que nos remete à dinâmica do espaço a partir dos "de baixo" – dos que estão fora da velocidade dos processos hegemônicos –, proporcionando, com isso, uma valorização desses outros espaço-temporalidades presentes na cidade, reconhecendo valores nessas ações e, dessa forma, desnaturalizando a pobreza e (re)colocando a centralidade no social. (Miranda, 2005, p.20)

Eles podem criativamente propor outros modos de estar e viver os territórios. Santos analisou as metrópoles brasileiras (São Paulo e Salvador, entre outras), identificando uma diversidade de processos e saberes nos diferentes territórios do centro à periferia das cidades. Santos (2014) está próximo das ideias de Michel de Certeau (1994, p.175) em *A invenção do cotidiano*, quando este último expõe: "Se a linguagem do poder se urbaniza, as táticas dos habitantes revelam-se contra essas estratégias de poder. O tecido urbano torna-se um espaço 'praticado' do espaço vivido e de uma inquietante familiaridade com a cidade".

Digo isso porque, nas apresentações de *Duas memórias*, era evidente como esses habitantes, esses "homens e mulheres lentos(as)", se aproximavam do ato performático, muitas vezes sentindo-se convidados(a)s a fazer parte: eram eles(as) em sua maioria os que paravam, intrigados(as) por algo que imprimia também outro tempo e espaço. Assim também Hissa (2012, p.81) afirma:

> A velocidade desloca, desampara e desprotege. O mais displicente, talvez, para utilizar o adjetivo empregado por Milton Santos em 1956, seja o mais atento: o que recolhe detalhes e experiências

> do mundo. A lentidão permite mais experimentação e, consequentemente, uma hipertrofia da visão, da imaginação e da criatividade. O estado dos homens lentos de Milton Santos pode ser estendido ao estado dos que, relativa e aparentemente imóveis, estão vigilantes, concentrados, alertas. A imobilidade, aqui, tem como referência o estado de velocidade extrema e a imposição do estado cultural da pressa. Trata-se de uma inércia que, tensionada, em decorrência da vigília, ameaça se romper. Uma imobilidade efêmera, circunstancial, relacional e que acumula energias através da experimentação do mundo no cotidiano da cidade da pressa. Trata-se, portanto, de uma lentidão sapiente, inteligente, sensível, subjetiva porque pertencente ao sujeito que experimenta vigilante, tenso, atento. Nesses termos, poderemos refletir sobre a presença, nas cidades, de uma lentidão sapiente envolvida por uma exterioridade veloz — provocadora de desamparos, desequilíbrios e cegueiras —, em cujas cartografias, por ela desenhadas, não há norte e, tampouco, qualquer orientação de sentido.

Os espaços urbanos, no processo de mercantilização da cidade, são cada vez mais lugares de trânsito e não de encontros. Para Lefebvre (1986), à medida que a rua perde a característica de lugar de encontros ou de solicitações e de aventuras, quando ela se esvazia e quando a circulação intensa dos carros a torna insuportável, a cidade se transforma em deserto lunar (Carlos, 2017).

Enquanto para Lefebvre (1986) e Carlos (2017) a cidade tem despotencializado os encontros, é justamente nessa rua mercantilizada e sobrecarregada em sua lógica técnico-instrumental e endereçada à superfluidez dos corpos e dos afetos que o "trânsito", ações, repousos e paragens, na qualidade de possibilidade poética de acontecimento, assentam-se como linguagem da CDTB, tornando-se matéria cinética, estético-poética, possibilitando deslocamentos, dissensos, fricção imagética, rupturas e lugar do seu *agir composicional*. Assim, na contramão desse processo de mercantilização, o grupo propõe realizar uma dança improvisada na rua, uma dança de ocupação:

Figura 13 – Espetáculo *Duas memórias* , na Estação da Luz, em São Paulo, 2012

Foto: Alessandra Haro (acervo do grupo)

Foto: Rebeca Xavier (acervo do grupo)

> Coconstitutivas uma da outra, poderiam dança (ou ação política imaterial) e cidade (fazer legislativo-arquitetônico material) encontrar-se e renovar-se numa nova política do chão, numa coreopolítica nova em que se possa agir algo mais do que o espetáculo fútil de uma frenética e eterna agitação urbana, espetáculo esse que não é mais do que uma cansativa performance sem fim de uma espécie de passividade hiperativa, poluente e violenta que faz o urbano se representar ao mundo como avatar do contemporâneo? Podem a dança e a cidade refazer o espaço de circulação numa coreopolítica que afirme um movimento para uma outra vida, mais alegre, potente, humanizada e menos reprodutora de uma cinética insuportavelmente cansativa, se bem que agitada e com certeza espetacular?

Responder positivamente a essas perguntas significa imaginar a possibilidade de construir tangíveis (prédios, ruas, vias de circulação e leis) e de agir intangíveis (danças, política), de acordo com uma coreopolítica do chão urbano, uma que atente aos acidentados terrenos da pólis e suas histórias. (Lepecki, 2012, p.49)

A dança pode subverter dinâmicas e regimes cinéticos, além de revelar invisibilidades do cotidiano, produzir dissensos, penetrando no tecido urbano e encontrando esse público muitas vezes casual e distraído. Assim, ação poética e performática, o movimento, a dança tornam-se uma maneira possível de abrir fendas e brechas que friccionam essa trama de relações, levando-nos a ocasionar, talvez criar "coreopolíticas", divergentes dos regimes normatizados (Lepecki, 2012).

Duas memórias foi uma importante oportunidade nessa investida, momento de reconhecimento de um campo de interesse, de uma maneira própria de criar nos espaços urbanos, de *agir composicional*, de constituir um espaço de ação e apropriação cidadã, com a cidade como espaço de escolha, habitando nas possibilidades, território de encontros e afetos, pronunciados em dança e música.

Lugar do outro: criação coletiva e a encenação

Nas três primeiras obras discutidas – *Puntear*, *Ponto de fuga* e *Duas memórias* – os processos de criação dos espetáculos na e para a rua e a relação entre improvisação, corpo e espaço mobilizaram questões que foram fundamentais para as próximas três, *Lugar do outro* (2011),[39] *Espaços invisíveis* (2013) e *Sobre ruas e rios* (2014), encenações para espaços cênicos alternativos, e o último, um filme de dança criado nos espaços da cidade de São Paulo.

Em um movimento de "expansão e recolhimento", o grupo alternou obras feitas no espaço da rua e em espaço cênico alternativo. Acredito que a disponibilidade e a exigência que a pesquisa na rua convocou nos direcionou a esse movimento. O estado de abertura corporal necessário no trabalho na rua, às vezes desgastante para o corpo, precisou ser alternado com criações em espaço cênico, de certo modo protegido da mutabilidade da rua.

Nesse período de criação do projeto *Lugar do outro*,[40] uma integrante havia saído, o que impulsionou novas discussões sobre o trabalho coletivo. A CDTB tem um caráter "misto", que transita entre elementos típicos de processos de criação e gestão coletivos com aspectos colaborativos. Historicamente e na prática, os termos têm diferenciações, considerando, por exemplo, os contextos temporais e geográficos a que se atrelam, as atividades e funções exercidas e a distribuição do poder decisório entre os e as componentes dos grupos.

Reconhecemos que a potência do trabalho do grupo está na pluralidade de olhares que compõem esses processos. Certamente, os conflitos são muitos, e como as lideranças se apresentam, por vezes isso desequilibra a balança. No entanto, um projeto comum continua a ser gestado.

---

39 Ver trechos do espetáculo *Lugar do outro* (Ortiz, 2012).

40 *Lugar do outro* teve sua estreia em 2011 no Espaço do 4º subsolo do Sesc Pinheiros, em São Paulo. Foi contemplado com o Fomento à Dança para a cidade de São Paulo.

Para Cecilia Salles, esse modo de trabalho nomeado processo colaborativo reposiciona a relação entre os espaços da individualidade e do coletivo, amplificando o volume das interações. Ou seja, é um empreendimento conjunto que se direciona às potências das "proposições de todos os membros do grupo e [à] necessidade de voltar a essas múltiplas interações, para fazer escolhas no percurso da construção de projetos artísticos, instaurados na coletividade" (Salles, 2017, p.145).

Diante disso, entendo que o trabalho coletivo é algo a ser constituído, não está dado, é um modo de organização relativamente recente, pois tradicionalmente os grupos/companhias de dança se organizavam numa relação diretor/coreógrafo(a) e dançarinos/intérpretes-criadores. No entanto, desejávamos estabelecer outra maneira de criação em rede (ibidem), na qual todos contribuíssem e decidissem. Dizia este trecho do projeto de *Lugar do outro*: "Ao nosso ver, o fortalecimento tanto das individualidades quanto do coletivo é importante para potencializar o processo criativo, respeitando as diferenças e buscando ao mesmo tempo um lugar de encontro e identificação" (Cia Damas em Trânsito..., 2010, p.8).

Respondendo a essas inquietações nesse processo, ao fortalecer a característica de partilha da concepção e autoria das obras em cada fase da criação, cada integrante conduziu aquecimentos, experimentações e propostas de laboratórios de criação em conjunto.

Além disso, essas reflexões entre o coletivo e o individual, de como conviver e criar juntos, encontraram ressonâncias também nas discussões relacionadas à cidade e aos espaços e às dinâmicas que acontecem na rua, do que é público, o que é privado, o que é intimidade etc. No projeto que redigimos, vemos esse cruzamento:

> [...] Esse projeto visa aprofundar a pesquisa que o grupo já vem desenvolvendo dando visibilidade e foco para a maneira como as relações de coletivos e indivíduos se dão e como elas constituem e são constituídas pelos espaços. Heidegger defende em sua teoria que cada modo de relação constitui espaço, o qual é, por sua vez, a expressão de um modo-de-ser-com, ou seja em relação. Uma ideia

> semelhante é descrita pela geógrafa inglesa Doreen Massey em seu livro *Pelo espaço*. Ela diz que reconhecemos o espaço como produto de inter-relações e, portanto, como esfera de possibilidades de coexistência de diferentes.[41] (ibidem, 2010, p.12-3)

Nessa dinâmica relacional urbana, temos a imagem clássica de muitos edifícios (comum na cidade de São Paulo), todos com suas mil janelas de apartamentos, pequenos espaços de intimidade da modernidade, formando uma "coletividade" que se faz com os limites individuais definidos, mas que revela em sua espacialidade como estamos sujeitos às interferências do outro o tempo todo; mesmo que não percebamos, estamos sempre conectados.

A casa é um espaço que conjuga e articula a intimidade com o mundo, lugar de refúgio e repouso, em um movimento de recolher e expandir entre abrigo e rua. Nesse processo de criação, a casa também foi espaço de experimentação, local de acesso a memórias, abrigo e lugar de partilha íntima. Em uma primeira leitura, a casa é o lugar de intimidade, e a rua, espaço do coletivo. No entanto, nas grandes cidades, os limites do público e privado se apagam. Tanto a intimidade dos apartamentos é vazada pelas janelas quanto a intimidade das pessoas que moram nas ruas[42] é atravessada pelo espaço público o tempo todo.

Além disso, dentre as questões que permearam esse processo de criação estão o limite entre mim e outro (a alteridade), a importância da experiência compartilhada e da experiência subjetiva, da intimidade, e as possibilidades de relação com o outro e com o mundo. No projeto anunciamos: "O lugar das relações é aqui encarado como um lugar da criação de algo novo; uma terceira instância de experiência que não é apenas interna nem externa, mas que se encontra no entre, que adquire vida própria" (ibidem, p.9).

---

41 Projeto enviado para o edital de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo no ano de 2010 (arquivo do grupo).

42 Vivemos um período, na cidade de São Paulo, de um aumento da população em situação de rua, durante a pandemia da covid-19.

Assim, potencializando esse processo coletivo de *Lugar do outro* (2011), na série de laboratórios de criação propusemos situações de solidão e convivência, colocamos em experiência essas noções de individualidade e coletividade que envolvem arte e política. Em uma dessas experiências, cada criador(a) ficou três dias em casa, sem contato com o exterior.[43] Em outro momento, nos propusemos a ficar um final de semana juntos, isolados e em silêncio. Em outra experiência, ficamos um final de semana juntos, a partir da proposta de tomar decisões coletivas para as mais variadas situações.

Depois de cada laboratório, em sala de ensaio, realizamos dinâmicas e composições, dando vazão às reverberações dessas experiências e, mais uma vez, replicando os dilemas ali envolvidos. No caso do isolamento, cada integrante teve alguns dias na sala de ensaio sozinho(a) para, depois disso, apresentar sua síntese poética para o grupo. Fruto das experiências coletivas, Carolina Callegaro propôs uma sequência coreográfica para ser feita em uníssono por todos. Já o diretor musical, Gregory Slivar,[44] propôs que tocássemos um violoncelo juntos. Essas duas proposições transformaram-se em cenas do espetáculo (figuras 14 e 15).

As práticas de dança e técnicas corporais investigadas pelo grupo e as estratégias de composição relacionadas à improvisação também apresentam possibilidades de reflexão entre fazeres dos sujeitos e do coletivo. O CI, por exemplo, expressa dinâmicas de relação a dois nas quais cada um escuta o movimento e a energia do outro para que se desenvolva a dança. Fala-se inclusive de uma "terceira instância" que rege a dança a partir da intersecção entre os dois parceiros, suas vontades, suas peles. Nesse sentido, a pesquisa do grupo é atravessada por movimentos de práticas e escutas de si que reverberam em escutas de nós, os outros, os espaços, a cidade.

---

43 No período da pandemia do covid-19, no qual tivemos a necessidade vital de isolamento social, relembrar essa proposta de laboratório a redimensiona no novo contexto.

44 Gregory Slivar é pianista, músico e compositor. Foi diretor musical dos espetáculos *Lugar do outro* e *Espaços invisíveis*.

Figura 14 – Espetáculo *Lugar do outro* no Paço das Artes (USP), em São Paulo (SP), 2012

Foto: Alessandra Haro (acervo do grupo)

Figura 15 – Espetáculo *Lugar do outro*, na Praça das Artes, em São Paulo (SP), 2015

Foto: Clarissa Lambert (acervo do grupo)

A partir dessas vivências chegamos a procedimentos que estruturaram a encenação. Ao final, o diretor-encenador teve a atuação de aglutinar interesses e de colocar em ação o "olhar" da encenação concebida entre todas(os). Na primeira cena, a plateia adentrava um ambiente de penumbra, iluminado por recortes de luz nos quais estavam cada um dos dançarinos em imagens de contemplação e solidão em pausas. No desenrolar da cena, essas imagens eram reproduzidas em diferentes perspectivas do espaço, e aos poucos íamos nos aproximando, em um jogo de multiplicação das imagens próprias e dos outros, acelerando e deslocando pelo espaço. As distâncias entre nós se reduziam em um corre-corre, empurra-empurra, com pressão e, depois, explosões. A partir daí, cada subjetividade era apresentada: seu espaço, dimensão, cor, fresta, solitárias presenças. Algumas possibilidades de estar junto se apresentavam, com o canto (a voz), a festa (o samba), o uníssono coreográfico, o fluxo, o voo juntos pelo lugar, o devaneio.

Como exposto, uníssonos e estruturas coreográficas também fizeram parte como elementos de composição. O estar só e desenvolver uma dança singular, e o estar em coletivo, produzindo danças grupais, demarcaram os momentos do espetáculo:

> Presenças existindo isoladamente, revelando lugares e vazios. Intimidades que mergulham em si mesmas até alcançar outras planícies, mundos diversos e distantes. Os vazios das distâncias entre estas presenças expressam as potencialidades de relações entre elas. Os modos-de-ser se provocam, se contaminam, vivem experiências de alteridade, crescem. E tudo isto é o espaço; ele é a própria expressão destas relações, dessa coexistência de diferentes modos-de-ser. (Cia Damas em Trânsito..., 2011, n.p.)

Lugar do outro (2011), como uma resultante dessas inquietações, tem em sua estrutura momentos de solos e uníssonos coletivos. Um cantar coletivo, um arranjo para violoncelo tocado conjuntamente etc. são exemplos que expõem que a temática do projeto atravessou os procedimentos, culminando na estrutura da encenação e das

composições cênicas. O jogo improvisacional permeia as cenas, apesar de nesse trabalho elas terem um encadeamento predefinido, acordos prévios.

Assim, as improvisações aconteciam dentro de estruturas de cenas definidas, principalmente porque havia um fluxo do elenco entre música e dança determinado pelos arranjos de instrumentos da trilha musical, e momentos marcados pela coreografia das "pranchas", estruturas que explicarei a seguir.

A composição da trilha musical marca a linguagem do grupo de forma geral e, nesse trabalho, tem direção de Gregory Slivar, que criou arranjos considerando nossas possibilidades musicais pela instrumentação (piano, percussão, acordeão, violino, violoncelo), fazendo a execução musical estar incluída na encenação.

O olhar do outro

A dimensão do olhar do outro, do(a) espectador(a) no espaço urbano, dará forma para a encenação em *Lugar do outro* (2011) e em *Espaços invisíveis* (2013), como veremos mais adiante. Na rua, os espectadores, às vezes, são passantes, discretos transeuntes, observadores curiosos, alguém que decide ficar e assistir; por vezes estão próximos, por vezes distantes da cena; outras vezes estão em movimento ou são aqueles que vieram especificamente para assistir à apresentação. Foram essas qualidades que instigaram o grupo a pensar em outras possibilidades de fruição nas encenações em espaços alternativos.

Em seu livro *O espectador emancipado*, a partir das discussões de seu texto "O mestre ignorante", Rancière (2014, p.17) apresenta a não passividade do olhar do espectador de uma performance teatral (seja ela teatro, dança, performance):

> Olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em

> outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto.

Reposicionando a relação entre artista, público e obra, Rancière questiona a suposta passividade do espectador expondo seu olhar, seu modo de encontro e leitura da obra como ação e criação. Diante disso, em *Lugar do outro*, para trazer as qualidades das dinâmicas da rua para um espetáculo em espaço alternativo (não interessava fazer uma obra para palco italiano), o ponto de partida foi brincar com os pontos de vista do espectador. Carolina resume:

> E aí, em Lugar do outro, eu lembro que veio este desejo. Tanto que a gente trouxe claramente a experiência da rua, de como olhar para a dança: ver a dança por uma fresta; ou ver uma dança que dura; ou que você vê por um segundo e depois passa; a dança continua acontecendo, depois passa...; ver de muito perto, ver de muito longe. Que eram esses olhares que a gente experimentava da experiência de dançar na rua. Tanto a gente quanto a gente via o público olhando desse modo para as coisas. (informação verbal)[45]

A partir desse desejo, uma obra que inspirou o processo de criação foi o trabalho do fotógrafo belga David Claerbout chamado *The Algiers Section of a Happy Moment*,[46] exposto na 29ª Bienal de São Paulo em 2010. Consistia em uma animação em que cada fotograma revelava diferentes enquadramentos e detalhes, múltiplos pontos de vista de um mesmo instante congelado, uma construção em

45 Entrevista concedida à pesquisadora por Carolina Callegaro, em 30 jul. 2020 via videochamada na plataforma digital Zoom.

46 Ver vídeo da obra em Studio David Claerbout (2015).

vídeo, de narrativas lentas e sugestivas, de um momento de garotos alimentando as gaivotas que voam sobre a cobertura de um edifício argelino[47] (Farias; Anjos, 2010).

Assim, na espacialidade da cena, replicamos essas questões. Para trazer essa qualidade desse espectador em movimento, foi concebida uma estrutura modular na qual a plateia era acomodada em cadeiras sobre pranchas com rodas manipuladas por prancheiros[48] e por nós mesmos em um momento do espetáculo. Essa estrutura foi projetada antes de iniciada a criação do espetáculo (projeto enviado ao edital do Fomento à Dança).

Figura 16 – Foto espetáculo *Lugar do outro*, no Paço das Artes (USP), em São Paulo (SP), 2012

Foto: Alessandra Haro (acervo do grupo)

47 Ver Claerbout (2008).

48 Performers que empurravam as pranchas pelo espaço cênico, mobilizando e reordenando sua composição no espaço no decorrer do espetáculo. Tivemos como referência a manipulação de pranchas do espetáculo *Les Éphémères* (2006) da companhia francesa Théâtre du Soleil, dirigida por Ariane Mnouchkine, apresentado em 2007 no Sesc Belenzinho.

A movimentação das pranchas criava diferentes qualidades de espaços para as cenas – uma arena, um corredor, um canto etc. Por exemplo, havia um momento em que a plateia era dividida em três grupos, e cada grupo assistia a um solo de dança diferente. No momento final do espetáculo, a plateia orbitava em volta da prancha onde estavam o piano e o pianista (algumas vezes essa grande prancha era manipulada por Alex Ratton) e, depois, era conduzida a assistir a uma cena que acontecia bem distante. Esta última, entre voos e pequenos carregamentos, era composta de uma dança de espaços entres, espirais e fluxos de dança de carregar e ser carregado(a).

Figura 17 – Foto espetáculo *Lugar do outro*, no Paço das Artes (USP), em São Paulo, 2012

Foto: Alessandra Haro (acervo do grupo)

O ponto de vista a partir do qual se olha muda o que se vê. O movimento das pranchas delineava os limites dos espaços da cena e de profundidades. Essa condução deslizante levava os espectadores pelo espaço nos diferentes momentos do espetáculo, instaurava sensações conflitantes: ao mesmo tempo, por um lado a ludicidade

de deslizar pelo lugar aludia ao *travelling* do cinema (movimento da câmera) ou do parque de diversões e, por outro lado, expunha uma passividade do espectador que não decidia aonde ir. Na crítica para o jornal *O Estado de S. Paulo*, Helena Katz (2011, n.p.) destaca essa questão no título da matéria, "Corpos que tiranizam os olhares", enfatizando que a manipulação do movimento da plateia evidenciava a passividade e o controle do que o espectador podia ver:

> Mesmo sabendo, não é sempre que nos lembramos que o ponto de onde se avista o espetáculo faz toda a diferença no que dele se percebe. Assistir *Lugar do outro* é viver no corpo essa experiência de forma muito clara.
>
> Nela a reflexão sobre o lugar que o outro ocupa se instaura já no momento em que, ao sentar-se, você deixa de ser plateia anônima, e torna-se parte de um grupo.
>
> [...] Ao contrato de observador de fora que a plateia geralmente estabelece nos teatros, aqui soma-se um outro traço, o da passividade: nós sentados e sendo conduzidos para onde não escolhemos, em um roteiro já determinado do que e de como vou ver.

A provocação da crítica de Katz mobilizou questionamentos sobre esses acordos tácitos estabelecidos com o(a) espectador(a) que reafirmam posições de poder entre obra, artistas e público. Ao desejar trazer uma diversidade de pontos de vista como na rua, de certa maneira, o grupo acabou formatando os olhares.

Por fim, em *Lugar do outro* (2011), o grupo integrou interesses da sua pesquisa: trazer a experiência da rua para uma encenação em espaço alternativo, a relação com o(a) espectador(a) e a estruturação de um processo de criação coletivo. Em *Espaços invisíveis*, obra que analisarei no próximo capítulo, essas questões novamente atravessaram nossos fazeres.

3
AGIR – *ESPAÇOS INVISÍVEIS*, DA RUA À ENCENAÇÃO

5.
esta cidade
sem (é o que falam)
beleza de paisagem
com seus rios sem ninfas
que correm de costas para o mar não-mar
e naufragam num asfalto negro tinto

6.
esta cidade
esta dona pétrea
esta
de beleza ferina
executiva da saia cinza
me embebe até a medula
de uma dulceamara ternura
entre fera e bela
entre estrela e estela
esta
com sua graça petrina
multi-
vária multi-
tudinária
cidade

minha
que a vejo por um lado
de dentro por um
ângulo avesso
por um doce recesso
só visível a quem
percebe seu charme
de acerada pantera
à espreita no alarme
vermelho das
esquinas

Haroldo de Campos (2010)

Primeiro movimento: breves reflexões sobre o percurso

Escolhi *Espaços invisíveis*[1] (EI) (2013), seu processo de criação e encenação para adentrarmos uma análise com mais detalhes e profundidade. Esse trabalho foi um momento de convergências e aprofundamentos dos pressupostos cênicos, bem como da corporeidade dançante que constitui o trabalho da CDTB em seu *agir composicional*, com dois focos importantes: a atuação na rua e os seus procedimentos e dispositivos, em diálogo com a criação de um espetáculo/encenação para espaço cênico alternativo.

Dessa forma, novamente a investigação entre dança e cidade se intensifica. Em *Lugar do outro*, como vimos anteriormente, a encenação constituiu-se a partir das reverberações de discussões sobre indivíduos e coletivo, eu-outro, espaços públicos e privados, espaços de intimidade e a relação com o espectador na composição da encenação (a exemplo das pranchas-móveis que acomodavam a plateia durante o espetáculo).

Em *Espaços invisíveis*, ainda estávamos interessados nessas questões e seus desdobramentos e também em investigações sobre

1 Ver Cia Conectedance (2018) para vídeo de trechos do espetáculo e entrevista com Alex Ratton.

visibilidades e invisibilidades, apropriações e experimentações dos/nos espaços da cidade, a sensorialidade e a percepção corporais da cidade na dança e o habitar os espaços, a relação com o espectador e seus pontos de vista na fruição no espaço urbano e no espaço cênico não convencional, as qualidades do espectador da rua (aqueles que vêm assistir, aqueles que passam, aqueles que habitam, frequentam aquele lugar).

O processo de criação de *Espaços invisíveis* foi dividido em dois momentos de igual importância: um primeiro momento de ações cênicas nos espaços urbanos, na cidade de São Paulo, no qual desenvolvemos propostas performativas individuais e coletivas como primeira fase do processo de criação, e um segundo momento de criação, no qual o material criado na primeira fase na rua inspirou e originou a montagem de um espetáculo para espaço não convencional.

A estreia do espetáculo aconteceu no Paço das Artes, na Cidade Universitária/USP, em agosto de 2013. Uma segunda temporada foi realizada em 2015 na Escola de Meninas, ruínas de uma vila operária, na Vila Maria Zélia (por intermédio do Grupo XIX de Teatro, aí sediado), no bairro Bresser, na cidade de São Paulo. O espetáculo ganhou o prêmio Denilto Gomes em 2013, na categoria "melhor criação em dança para espaços específicos". Em 2014, as ações cênicas nas ruas e seus desdobramentos poéticos deram origem ao filme de dança *Sobre ruas e rios*.[2] Em 2016, foi realizada uma versão do espetáculo para a rua, *Espaços invisíveis na rua*.

Destaco aqui que, apesar de *Espaços invisíveis* ter sido concebido para um espaço cênico, já havia ficado claro para grupo que não interessava criar obras na disposição palco-plateia, palco italiano e, nesse caso especialmente, que o(a) espectador(a) permanecesse necessariamente o tempo todo sentado(a).

Em *Lugar do outro*, e veremos isso também em *Espaços invisíveis*, a estruturação da encenação está intimamente ligada à relação com o público – essa característica será peça importante da concepção poética e dramatúrgica dos espetáculos. Em EI, o público era convidado

2 Ver filme de dança *Sobre ruas e rios*, de Damas em Trânsito… (2021).

a transitar pelo lugar, elegendo modos de estar e fruir, em um exercício de emancipação como expõe Rancière (2014), pois sua maneira de olhar, observar a obra e adentrar a experiência fazia dele coautor do acontecimento cênico.

Assim, ao longo deste capítulo navegaremos pelas riquezas processuais específicas de cada fase de criação, desses dois momentos, dois movimentos, da rua à encenação.

A cidade como matéria poética

Em *Espaços invisíveis* a cidade é tratada como matéria poética, colocada no centro da discussão e reverberação do nosso fazer. Nesse momento de nosso percurso, estávamos instigados(as) a reconhecer como a atuação nos espaços urbanos caracterizou nossa produção artística e como o encontro com esses contextos afetou, interferiu, gerou potências poéticas. Carmen Morais (2015, p.26) expõe que as práticas artísticas podem se transformar, muitas vezes de forma inesperada, nessa fricção com a realidade urbana em contato com situações vivas e reais.

Entendemos que essa fricção com as realidades urbanas acontece de maneira ininterrupta na cidade, lugar de coexistências, como aponta Milton Santos (2014, p.159) em *A natureza do espaço*: " no viver comum de cada instante, os eventos não são sucessivos, são concomitantes. Temos, aqui, o eixo de coexistências. [...] o espaço é a ordem das coexistências possíveis". Nesse espaço de coexistências, as danças no espaço urbano podem ser exercícios de perspectivas e visibilidades, como pronúncias no/do mundo (Vilela, 2010) friccionam seus discursos-dança com as pronúncias da cidade, corpos-sujeitos que se pronunciam e encontram os discursos-corpos nos espaços da rua. Procuram que a presença do corpo dançante possa instabilizar os regimes cinéticos da cidade, instaurando outros ritmos, imprimindo dissensos e descompassos (Costa, 2017).

Nesse campo de coexistências existe um jogo de visibilidade e invisibilidade. Dinâmicas, tempos, pessoas, fatos se apresentam

aos nossos sentidos enquanto outros são invisibilizados e até marginalizados. As dinâmicas cinéticas urbanas contribuem para esses movimentos ao privilegiar fluxos e ordens em detrimento de outros, a exemplo da exaltação à mobilidade e à velocidade, associadas ao sucesso e à eficiência na sociedade do capital, em oposição a estados desacelerados de estar e à apropriação dos espaços urbanos como lugares de partilha do comum.

Nas ações cênicas do grupo na cidade, articulou-se um corpo que dança na rua no encontro com outros corpos – corpo-gente, corpo-asfalto, corpo-chuva, corpo-cidade etc.. E por que não encontros entre peles? – em uma relação mútua de tocar e ser tocado(a), como diz José Gil (2004, p.57): "um corpo paradoxal que se abre e fecha sem cessar ao espaço e aos outros corpos".

Para a CDTB, a rua foi e é um espaço de experimentação, de apropriação e de novos modos de agir. Carolina Callegaro (informação verbal)[3] descreve essa retomada da pesquisa: "*Espaços invisíveis* tinha uma coisa de voltar para a rua com um pouco mais de experiência e complexidade em relação a todas as coisas que a gente agregou na pesquisa de *Lugar do outro*. Voltar para a rua como experiência, processo de pesquisa, mas não necessariamente enquanto obra, resolução".

O nome *Espaços invisíveis*, concebido para o projeto e posteriormente para o espetáculo, nasce desse desejo de ver e estar nos espaços da cidade para além daquilo que já está posto à primeira vista. A palavra "invisíveis" qualifica os "espaços" e aponta que há invisibilidades importantes a fazer emergirem. Merleau-Ponty (2000, p.20), em *O visível e o invisível*, deflagra que nosso corpo, como encenador da nossa percepção, já destruiu a ilusão de uma coincidência de nossa percepção com as próprias coisas: "Entre mim e elas, há, doravante, poderes ocultos, toda essa vegetação de fantasmas possíveis que ele só consegue dominar no ato frágil do olhar"; há invisibilidades para além do que percebo. O agir da dança e da

3 Entrevista concedida à pesquisadora por Carolina Callegaro, em 30 jul. 2020 via videochamada na plataforma digital Zoom.

improvisação nos espaços da cidade poderia reavivar visibilidades e invisibilidades, intensidades e agenciamentos outros. Compomos, criamos nossas danças a partir dos atravessamentos do espaço, fluxos e fixos, podendo colocar foco, atenção em chamamentos que a sensibilidade e a atenção fina convocam.

Improvisando na cidade, percebemos que os rastros de fluxos que acontecem e já aconteceram no espaço atravessam o corpo que dança, que capta e comunica as invisibilidades desse mesmo espaço praticado e vivido a partir de suas pronúncias estéticas e poéticas. Composições, sensações, situações saltam aos olhos, saltam aos sentidos do(a) improvisador(a). Raquel Gouvêa (2012) diz que o improvisador da dança aprende a olhar e sentir esses pequenos movimentos invisíveis e dar forma a essas forças.

Diante desse desejo de encontrar outras formas de adentrar as poéticas da cidade, foi referência para o grupo para a criação de *Espaços invisíveis* o livro de Ítalo Calvino, *As cidades invisíveis*. Ele traz em sua poética novas possibilidades de olhar e viver a cidade, sensorial, imagética e fantasticamente – o fantástico como hipérbole daquilo que se escancara na paisagem ou está velado, "penetra-se por ruas cheias de placas que pendem das paredes. Os olhos não veem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas" (Calvino, 1990, p.17). Para Calvino, a cidade, para além do conceito geográfico, é símbolo complexo da existência humana (fazendo ressonância com a perspectiva de uma epistemologia de uma geografia existencial como propõe Milton Santos (2014)). "Quais [são] as cidades imaginárias que emergem da cidade real?", indagou Ciro Godoy (informação verbal).[4]

Para além do que percebo de concretude "do real" na cidade, algo mais se apresenta em relação aos seus espaços, ou seja, sua matéria poética, simbólica e imaginária a habita. Para a CDTB, os corpos que dançavam na rua colocaram-se em abertura aos desejos imaginativos que os atravessaram como criadores para encontrar

4 Entrevista com Ciro Godoy concedida presencialmente à pesquisadora, em 19 nov. 2019, em São Paulo.

brechas e frestas, para amplificar imagens, fluxos, tensões, emoções, sensações que estavam "invisíveis" nos espaços, velados e silenciados. Que cidade é essa que desejamos habitar? Como possibilitar outros imaginários urbanos? Como habitarmos com uma corporeidade sensível à cidade que pouco cria espaços para estados e modos diferentes de ser e estar?

Outra importante referência desse processo de criação foi o filme da diretora e coreógrafa alemã Pina Bausch, *O lamento da imperatriz* (Caldeira, 2009). Bausch criou espetáculos sobre diferentes cidades do mundo, interessada em uma espécie de arqueologia das emoções, memórias e histórias que compõem povos, países e cidades de maneira singular e múltipla, tendo as cidades como símbolos da existência humana, em consonância com Calvino, e investindo no imaginário poético que cada uma desperta sobre o local e o global.

No filme *O lamento da imperatriz* (1990), Wuppertal é a grande protagonista, envolvendo e determinando as relações. Essa personagem-cidade é exposta com suas pedras, ruas e bosques, assim como o sujeito solitário que habita nessa geografia pessoal, o sujeito contemporâneo perdido, feito de traços e pedaços, na busca incessante da felicidade (Caldeira, 2009). Caldeira (ibidem, p.42) resume:

> Pensar, apresentar cidades através da arte, é percebê-las no alargamento da imaginação, que deve contribuir para a apropriação do tempo, do espaço, da vida e do desejo daqueles que as habitam. A arte, ao fazer uma reflexão sobre a cidade, em perspectiva dialógica, pode contribuir para apontar a emergência da realidade urbana, de formas de sociabilidade pautadas pela apropriação e fruição de espaços e temporalidades múltiplas, reafirmando o direito à cidade, à vida urbana.

O que expõe Caldeira abre duas perspectivas importantes: o conceito de uma estética relacional a partir das reflexões de Bourriaud (2009), de uma arte que tem como horizonte teórico as relações humanas e o contexto social, e a perspectiva da arte contextual na ótica de Paul Ardenne (2006), historiador da arte francês que

entende que a arte *in situ* é uma dimensão da arte contextual, nesse caso de uma dança situada (Morais, C., 2015). Esses dois conceitos atravessarão o fazer do grupo, já que ambos apontam para uma interligação com as temáticas da cidade, suas relações e as características de obras situadas, delineando um campo de atuação e pesquisa.

Os pressupostos que vêm compor nosso *agir composicional* têm plasticidade, movimento, estão sendo constantemente criados, permeando os trabalhos do grupo que foram se mostrando e revelando em seus percursos, não existiam de antemão. Não havia fórmula – é o que nos diz Laila Padovan (informação verbal)[5] sobre *Espaços invisíveis*: "Aos poucos nós fomos entendendo, dando mais nomes para as coisas, sendo mais propositivas nos espaços. Assim, foi ganhando mais camadas de complexidade, criando novos dispositivos ou novas estratégias para estar nestes espaços. E bem fundamentado neste lugar desse corpo sensível, mesmo quando a gente foi com algo mais propositivo".

Assim, trataremos a seguir a primeira fase de criação em EI, em que os dispositivos improvisacionais inventados foram ações performativas nas ruas sem a pretensão de realizar algo espetacular, caracterizando esse modo de criar e suas proposições.

Segundo movimento: procedimentos e dispositivos de criação no espaço urbano

As concepções das ações na rua, nessa fase da criação de *Espaços invisíveis* (2013), partiram da atualização de nossas reflexões sobre nossas relações com os territórios da cidade de São Paulo, pontuando que o grupo nos anos anteriores havia atuado com intensidade no espaço público.

Tratando-se de um processo colaborativo e coletivo, as estratégias de criação visaram dar vazão às experimentações e proposições

5 Entrevista com Laila Padovan concedida à pesquisadora em 24 jul. 2020, via videochamada na plataforma digital Zoom.

dos integrantes dirigidas ao coletivo ou em ações individuais. Ainda que algumas ações fossem realizadas individualmente, sempre havia suporte do grupo, acompanhando, às vezes filmando ou dando apoio sonoro, por vezes formando uma banda musical para seguir o desenvolvimento da performance.

Laila Padovan (informação verbal),[6] em entrevista, comenta como é presente o coletivo mesmo nas ações individuais. Para a artista, é interessante o que acontece quando os processos são estruturados para que cada um(a) traga para o grupo suas proposições horizontalmente – assim a diversidade de olhares gera mais densidade e complexidade para o processo e a obra, ideias indicadas na concepção do projeto que caracterizam as "intervenções urbanas" (ações cênicas na rua) como procedimentos importantes do processo: "As intervenções terão tanto um caráter de processo de pesquisa quanto de produto, fazendo com que os repertórios nasçam da relação da subjetividade do intérprete com a cidade em que vive, trazendo reflexões sobre o indivíduo e a possibilidade deste se apropriar do espaço urbano" (Cia Damas em Trânsito..., 2012, p.13).

Nas ações cênicas na cidade nós nos colocamos disponíveis corporal e sensorialmente à "escuta" e à "leitura" do espaço, mas agora trazendo propostas de ações e situações. Assim, a nossa prática na improvisação em dança desdobrou-se para novas proposições compositivas aproximando-se de dispositivos como as *Derivas*, os programas performativos e outras invenções.

É importante dizer que durante o processo de criação de *Espaços invisíveis* não nomeamos essas ações como programas performativos, mas sim intervenções. No entanto, no decorrer da minha análise compreendi que os procedimentos inventados pelo grupo estavam mais próximos às ideias de programas e ações.

Essas proposições/ações (emprestando o nome que Eleonora Fabião (2013) dá ao seu fazer na rua) também friccionam o campo da dança com o da performance, com mais ou menos intensidade.

6 Entrevista concedida por Laila Padovan à pesquisadora em 24 jul. 2020 via videochamada na plataforma digital Zoom.

Marina Guzzo (2020) diz que as ações de dança feitas na cidade nem sempre aparecem com o formato tradicionalmente reconhecível como "dança", pois um hibridismo e aproximações com outras linguagens cênicas podem acontecer, a exemplo da performance.

Na CDTB, desde o início do grupo, como já mencionado anteriormente, a linguagem da música estava presente nas experimentações dos processos. No caso de *Espaços invisíveis* esse trânsito continuou acontecendo, dando suporte sonoro às ações na cidade.

Dessa forma, a partir daqui proponho adentrar a pele, carne e ossos de cada dispositivo criado. Emprestarei de Fabião (2013) o procedimento de nomear seus programas e ações performativos[7] para denominar os dispositivos de criação que a CDTB realizou nas ruas nesse processo. Esses nomes foram dados por mim como maneira de identificá-los e auxiliar em sua leitura. Foram dez ações realizadas:[8]

1. *Derivas*;
2. *Cartas de saudade e danças instantâneas;*
3. *Ouvindo os fones de ouvido das pessoas no metrô;*
4. *Tocando e ouvindo a cidade;*
5. *Danças na faixa de pedestre;*
6. *Ser carregada;*
7. *Ouvir conto de Calvino dançado;*
8. *Pequena dança no ponto de ônibus;*
9. *Estar fora do lugar;*
10. *Esperar – duas cadeiras e um tapete.*

7 Sobre programa performativo e procedimento composicional, Fabião explica que usa o termo "programa" inspirada nos conceitos de Deleuze e Guattari e na ideia do programa como "motor de experiência", cuja prática cria corpos e relações entre corpos. Para a artista e pesquisadora, o programa é o enunciado da performance, "um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizadas pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio" (Fabião, 2013, p.4). Ela nomeia cada um dos programas e seus respectivos enunciados.

8 Ver vídeo com trechos das ações na rua (Prado, 2021).

Trarei inicialmente as duas primeiras ações – *Derivas* e *Cartas de saudade e danças instantâneas* –, pois essas duas foram proposições realizadas por todas e todos do grupo.

Derivas

Um dos importantes e primeiros dispositivos desse processo foram as *Derivas*[9] na cidade. A deriva foi vivida aqui como modo de praticar a cidade. Como afirma Camboim (2017, p.23), "a deriva, aqui além de ser um meio de apreensão espacial que utiliza o corpo como dispositivo sensorial, também seria uma prática corporal capaz de questionar a lógica hegemônica do espaço urbano espetacular".

As *Derivas* praticadas pelo grupo tinham o intuito de experienciar a cidade e encontrar a diversidade de habitá-la que se expressa no cotidiano, de deambular nesse movimento de "escuta", de perder o automatismo, o "controle", para encontrar "outras" cidades, deixando-se ser atravessada por situações que a pressa urbana nos impede de perceber e sentir, de encontrar visibilidades e invisibilidades, presenças e ausências, barulhos e silêncios; disponibilizar-se corporalmente para perambular na cidade seguindo o fluxo das nossas atenções, abrindo nossos sentidos e percepções aos atravessamentos do espaço, as boas e más afecções.

Deambular em uma cidade como São Paulo, no centro, não é tarefa fácil, porém é necessária para subverter olhares e percepções já dadas e construídas de aonde podemos ir e como. Resume Camboim (ibidem, p.88): "A deriva também é dança. Errar ao caminhar instaura uma noção de corpo errante que provoca o surgimento de

9 "Deriva é um procedimento que consiste em caminhar sem ter um destino objetivo, mas sim com a finalidade de experienciar a cidade sensorial e emocionalmente" (Cia Damas em Trânsito..., 2012, n.p.). Agrega uma discussão em torno de quem são as pessoas que podem perambular livremente nos espaços urbanos. Fanon (apud Lepecki, 2017) expõe isso em relação aos corpos negros. Também poderíamos citar a problemática e a diferença em relação a esse estado de deriva para as mulheres e para os homens.

novas danças improvisadas. Assim, senti na pele a ideia de deriva como uma possível motivadora de composições situadas".

Quando falamos em deriva, é uma importante referência o movimento dos situacionistas (1957-1972).[10] Para eles o meio urbano era terreno de ação, disputa para novas situações que transformassem a vida cotidiana: a cidade como espaço de criação, em oposição à não participação, à alienação e à passividade. A deriva era uma prática e ao mesmo tempo proposição de uma nova forma de apreensão do espaço urbano, uma crítica àquilo em que a cidade moderna estava se transformando (Jacques, 2003). As deambulações e deslocamentos no meio urbano foram e são práticas realizadas por diversos artistas de diferentes linguagens, a exemplo do grupo norte-americano Fluxus (1961), as pesquisas de Hélio Oiticica. Na dança contemporânea, podemos citar a obra *Aqui enquanto caminhamos* (2006) do coreógrafo Gustavo Ciríaco e da coreógrafa Andrea Sonnberger.[11]

É relevante apontar que a relação dessa prática no espaço urbano para mulheres e para homens acontece de maneira diversa. Como

10 Situacionismo é um movimento europeu de crítica social, cultural e política que reúne poetas, arquitetos, cineastas, artistas plásticos e outros profissionais. Inicia-se em julho de 1957 com a fundação da Internacional Situacionista, em Cosio di Arroscia, Itália. O grupo se define como uma "vanguarda artística e política", apoiada em teorias críticas à sociedade de consumo e à cultura mercantilizada. A ideia de "situacionismo", segundo eles, se relaciona à crença de que os indivíduos devem construir as situações de sua vida no cotidiano, cada um explorando seu potencial de modo a romper com a alienação reinante e obter prazer próprio (Jacques, 2003).

11 Podemos citar os deslocamentos urbanos do movimento artístico *Fluxus* (1961) e o trabalho do artista carioca Hélio Oiticica, *Delirium Ambulatorium* (Rio de Janeiro, 1978), que partia de uma proposta de "poetizar o urbano" por meio de deambulações aliadas a ações como, por exemplo, realizar travessias – carregando pequenos sacos com pedaços de asfalto e concreto da Avenida Presidente Vargas, porções de terra do Morro da Mangueira ou ainda água da praia de Ipanema (Anjos, 2012). Em seu livro, *Dança* in situ *no espaço urbano*, Carmen Morais (2015) analisa a obra *Aqui enquanto caminhamos* (2006), de Gustavo Ciríaco e Andrea Sonnberger. Essa obra, que tem como referência o pensamento situacionista, consiste em uma travessia na cidade (no Rio de Janeiro, no bairro do Catete, e em Lisboa, no bairro de Alfama, onde a obra foi realizada) inspirada nos trabalhos de Hélio Oiticica.

mulher e artista, sinto a diferença nos relatos de experiência sobre as *Derivas* dos parceiros homens. Estar no espaço urbano também é exercício de negociação com os limites das violências e das regras impostas às corporeidades femininas, nas ordenações já inscritas e muitas vezes veladas (Nakhal, 2015). A ocupação das mulheres, principalmente a solitária, é vivida e vista de modo diferente da masculina.

Lembro que na pesquisa do espetáculo *Duas memórias* (2010) fui algumas vezes para a Estação da Luz e arredores fazer pesquisa de campo, para observar os espaços (e suas dinâmicas) nos quais realizaríamos as apresentações. Numa manhã, observando o saguão central da estação, fui abordada por um homem, que me perguntou se estava sozinha. Foi então que percebi que o meu estado corporal e a minha gestualidade, estar parada e observando, para ele se assemelhava aos das mulheres que trabalhavam nessa zona de meretrício. A sensação que essa situação me causou era que não era "permitido" estar sozinha naquele espaço e que seria abordada mesmo se estivesse "só observando". Perambular pela cidade é negociar com ordenações que já estão impostas. Para onde podemos ir? Onde podemos simplesmente parar?

Na prática da deriva pode-se eleger ludicamente premissas. Por exemplo, vou seguir as pessoas vestidas de vermelho ou os cigarros ou os meandros e labirintos entre as ruas. A cidade também se apresenta na sua afetividade, na vontade de comer algo, de olhar um horizonte, de sentar-se, de falar com alguém.

Assim, ficou viva na minha memória uma última deriva que fiz na cidade de São Paulo (antes do início do isolamento social devido à pandemia, no início do processo de *Cidade temporal*, em fevereiro de 2020). Lembro nitidamente o que vivi nessa deriva que tinha como jogo imagético o elemento "fogo", inspirados novamente por Bachelard. Senti o sol quente batendo em minha pele ao sair do Centro de Referência da Dança, ao lado do Theatro Municipal, no Vale do Anhangabaú. Encontrei garrafas quebradas, segui cigarros das pessoas que saíam para fumar na hora do expediente, passei na frente do prédio que desmoronou no Largo do Paissandu, sem escombros, porém com muita memória. Cheguei à Rua Santa Ifigênia, comprei

uma fita de múltiplas cores de luz de LED de uma loja de produtos chineses e por fim deparei com a violência contra um vendedor ambulante sendo abordado por policiais e funcionários da prefeitura para apreender suas mercadorias. Vi, então, ele lançar para baixo do Viaduto Santa Ifigênia uma sacola preta, cheia de guarda-chuvas.

Essa foi uma dança-deriva, nela podemos perceber como minha corporeidade dançante navegou em encontros sensoriais, em memórias de fatos na cidade, dos desenhos das ruas e suas arquiteturas às situações que deflagram ordens e conflitos do cotidiano da cidade. Encontrei, nesse dia, uma cidade mais hostil do que quando realizamos o processo de *Espaços invisíveis* em 2013.

Essas experiências de deslocamentos realizadas pela cidade atravessaram a criação dos demais dispositivos e ações cênicas desse processo. Elas ajudaram a desestabilizar a cidade que preconcebemos, e a encontramos a cada vez, percebendo-a como um território de transformação, não estático, mas vivo, heterogêneo e pulsante. As *Derivas* ajudaram-nos também a estar mais sensíveis às disputas presentes nos territórios e suas pronúncias.

Cartas de saudade e danças instantâneas

Procurando adensar mais as proposições, uma terceira deriva foi feita por nós pensando em alguém querido, de quem se sentia saudade. Logo depois, cada um de nós escreveu uma carta endereçada a essa pessoa contando situações, sensações e imagens que a experiência despertou, as *cartas de saudade*. As cartas foram trocadas entre nós (cada um trabalhou a partir da carta do outro), foram lidas em voz alta e dançadas, num primeiro momento em sala de ensaio e depois em um local escolhido na cidade. Cada um elegeu um lugar específico para fazer a performance:[12] "A ideia desta ação

12 Ciro dançou a carta de Carolina, em frente ao Theatro Municipal. Eu, Clara, dancei a carta de Ciro, no Vale do Anhangabaú. Laila dançou a minha carta, também no Vale do Anhangabaú, sob uma chuva torrencial. Carolina dançou

era que cada um chegasse sozinho e dançasse sua partitura no local escolhido, na segunda vez que se repetisse alguém tocaria alguma música, terminada a dança dissolveríamos o foco no espaço. A intenção era de pequenas 'explosões urbanas', vêm, acontecem e se desfazem, sem grandes permanências" (Cia Damas em ..., 2013, n.p.)[13]

Chamei essas pequenas "explosões urbanas" de *danças instantâneas*, composições instantâneas. A carta tornou-se mais uma camada criativa como dispositivo para trazer narrativas singulares e estratégia de trocas de experiências e memórias entre nós, conectando o imaginário da missiva a nossa proposição de imersão na cidade, a qual se compõe conjuntamente em um território de embates entre narrativas, um território de disputas. Aponta Dosse (2013, p.92):

> São os gestos, as práticas, as artes de fazer e as narrativas do cotidiano que constituem os verdadeiros arquivos urbanos. À cidade visível, as artes de "fazer com" acrescentam o que Calvino chamou de "cidades invisíveis", este imaginário da cidade que a torna credível: *Morar é narrar. Fomentar ou restaurar esta narratividade é também uma tarefa de reabilitação*. A cidade é o campo fechado de uma verdadeira guerra de narrativas, das quais cada um de nós é o portador de uma memória específica e cuja tessitura constitui a densidade histórica de cada cidade. (grifos do original)

O exercício de escrever a carta e ao outro entregá-la como dispositivo de criação revelou uma potência de intimidade. Como Ciro descreve sobre sua *Dança instantânea* inspirada na carta de Carolina:

> Era uma carta que já misturava coisas imaginárias com a deriva, deste sentimento da saudade que é de um lugar da imaginação também. E depois a gente trocou as cartas e dançou a carta do outro. E

a carta de Larissa, numa galeria com lojas de sapato no Largo do São Bento e arredores. Larissa dançou a carta de Laila, na Praça da República, na região das pontes.

13 Relatório entregue para o programa de Fomento à Dança 2013, material não publicado (arquivo do grupo).

> eu fui dançar a carta da Cacá sobre o balé clássico na frente do Municipal. A gente leu a carta, e dançou. De primeira. Que foi muito emocionante, bem marcante. Nossa, eu fiquei muito emocionado com a carta da Cacá, que era para a mãe dela. Então foi bem forte para mim. Foi o momento mais impactante. Ler a carta do outro e dançar. (informação verbal)[14]

Reproduzimos aqui um fragmento da carta de Carolina Callegaro: "Passear pelo lugar onde vivo e conectá-lo tão docemente contigo, mesmo sem nunca termos estado juntas por aqui, ou nunca termos estado juntas por aqui nesta realidade em que eu vivo... porque, sinceramente, sinto que sempre estamos juntas onde quer que seja" (Cia Damas em Trânsito..., 2013, p.16).[15]

Larissa Salgado dançou a carta de Laila Padovan e compartilhou em entrevista que as imagens de peixes e aquários, dentre outras sensações escritas, tornaram-se materiais poéticos para a sua dança: "Destes fluidos, destas águas do corpo. Nestes peixes. Eu via muita imagem ali, nas palavras dela. Esta cidade estranha, dura, antiga" (informação verbal).[16]

Seguem fragmentos de cartas de Laila e Larissa, respectivamente:

> Saio da loja e me deparo, surpreendentemente, com uma loja de peixes, aquários! Agora te achei de vez no meio da multidão! Lembrei das suas histórias com seus peixes quando você era criança. Eu olhava para cada peixe tentando sentir o que você sentiria se estivesse olhando para eles. Senti-me triste... aliás eu já estava triste. Os peixes pareciam tristes. Com cores muito vibrantes e lindas, mas tristes. Uma solidão profunda. Neste momento, me dei conta que em todo o meu percurso eu estava me sentindo muito sozinha

14 Entrevista concedida presencialmente por Ciro Godoy à pesquisadora em 19 nov. 2019.

15 Carta contida no terceiro Relatório do Projeto *Espaços invisíveis* apresentado à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (Cia Damas em Trânsito, 2013).

16 Entrevista concedida presencialmente por Larissa Salgado à pesquisadora em 13 nov. 2019, em São Paulo.

> e jogada na cidade, perdida. Engraçado isso! Pensar em você me fez lembrar da minha solidão mais profunda. Parecida com os peixes. Perdidos e sozinhos em caixas cheias de água e eu nesta cidade que mais parece um aquário, tudo artificial, tudo de mentira, tudo estranho. Pensei na natureza, nos rios, nas cachoeiras, no mar! Procurei por você em todo o passeio, procurei em cada pessoa, em cada rosto, cada prédio, cada rua... Te achei nos peixes e me senti sozinha. (Cia Damas em Trânsito..., 2013, p.13)[17]
>
> Hoje o centro de São Paulo me lembrou muito minha infância e adolescência ao seu lado. Quando eu e minha mãe íamos visitar a Senhora e a prima Vanessa no Rio, aquelas nossas andanças loucas!!!! Segui, caminhei, foi quando passei na frente de uma vitrine de sapatos. Sapatos de todas as cores e alturas, meu Deus, não resisti, entrei na loja. Primeiro andar, sapatos, segundo andar sapatos e terceiro andar mais sapatos e roupas. Nossa, um prato cheio pra senhora ficar horas ali. Resolvi calçar o sapato mais alto de todos em sua homenagem. (ibidem, p.14).

As cartas de saudade revelavam narrativas cruzadas, de sentimentos e emoções que o(a) destinatário(a) mobilizava. O exercício de deambular na paisagem urbana pensando na pessoa querida encontrava com o imaginário de paisagens de outras cidades, das memórias relacionadas à pessoa lembrada. As sensações, as imagens, as memórias e os lugares narrados nas cartas tornaram-se material improvisacional para nós nas danças instantâneas.

A minha proposta de dança instantânea aconteceu no Vale do Anhangabaú inspirada na carta de Ciro Godoy. Na adolescência, Ciro ouvia muita música *punk* e andava no centro da cidade com seu irmão. As imagens e sensações da carta e o encontro com o lugar, no vale abaixo do Viaduto do Chá, geraram para mim (Figura 18) uma dança de corridas, pausas e contenções, punhos fechados, explosões de movimento, um rolar no chão sujo de pedras portuguesas do

17 As cartas estão documentadas no Relatório da Terceira Fase do Projeto *Espaços invisíveis*, entregue à Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo.

Vale do Anhangabaú, subir em um lugar mais alto e lançar o corpo à queda (alusões ao *mosh* das rodas *punks*).

Já Carolina Callegaro, nos arredores do Largo do São Bento, realizou sua dança de passos ritmados e frenéticos, inspirada na carta de Larissa: percorria as ruas brincando nas vitrines, nas pontas dos pés e arrastando os pés no chão, andando em quatro apoios, às vezes pedia apoio da mão a quem passava para alcançar mais alto até estar na ponta dos pés (Figura 19).

Figura 18 – *Frames* do vídeo do processo de criação de *Espaços invisíveis*, 2013

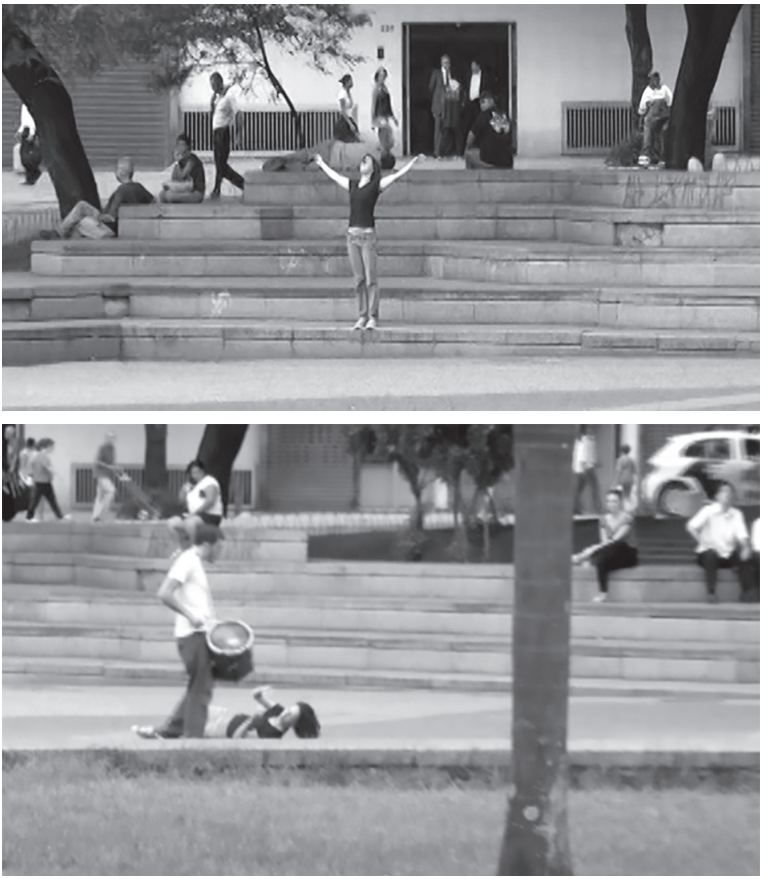


Figura 19 – *Frames* do vídeo do processo de criação de *Espaços invisíveis*, 2013

Fonte: acervo do grupo

Houve a dança de Larissa, apoiada na ponte da Praça da República, com ondulações na coluna reverberando no corpo todo, "mulher-peixe", no chão, em pé e com o suporte do corrimão da ponte (Figura 20); a dança de Laila na chuva no Vale do Anhangabaú, com movimentos gestuais com as mãos, saltos e pausas, um aceno ao caminhão que passa, uma dança valsada com um morador

de rua (Figura 21); a leveza e o rigor da dança de Ciro na porta do Theatro Municipal fazendo alusão a uma aula de balé com, de repente, um salto, depois um rolar no chão, sentado junto às pessoas que estavam sentadas na escadaria do teatro, dançando atrás das pessoas, um jogo de visibilidade e invisibilidade (Figura 22).

Figura 20 – *Frames* do vídeo do processo de criação de *Espaços invisíveis*, 2013

Figura 21 – *Frames* do vídeo do processo de criação de *Espaços invisíveis*, 2013

Figura 22 – *Frames* do vídeo do processo de criação de *Espaços invisíveis*, 2013

Fonte: acervo do grupo.

As danças instantâneas, improvisações na rua, deram-se pelo jogo de sobreposições dos materiais das cartas, dos lugares da cidade escolhidos, das sonoridades e da música, do repertório de sensação e de movimentos vivenciados em sala de ensaio (na primeira experimentação sobre a carta) e na rua.

Vale dizer que as danças que acontecem na sala de ensaio e na cidade não foram as mesmas, já que seus chãos eram diferentes. André Lepecki (2017) aponta a importância de discutir que chãos históricos alicerçam o fazer da dança cênica ocidental, problematizando a terraplanagem feita, pautada no esquecimento de uma sociedade erguida sobre o racismo e o colonialismo, um alisamento simbólico-material, que dirige tanto o corpo dançante quanto o espaço urbano.

Ao trazer essa problemática, o autor apresenta como exemplo as intervenções de William Pope L. (artista negro norte-americano), com as suas "rastejadas" nas cidades (Nova York, entre outras), cineticamente dando forma não apenas a uma discussão profunda sobre a negritude e a branquitude, a verticalização e a horizontalidade, mas também articulando uma crítica geral da dimensão cinética da nossa contemporaneidade e dos processos abjetos de subjetivação e corporificação agenciados pela máquina colonialista-racista, propondo uma forma particular de locomoção na cidade. Lepecki (2017, p.180), ao descrever sua vivência corporal acompanhando a performance de Pope, rastejando junto dele, diz que a primeira coisa que percebeu com essa experiência é que o terreno das cidades e dos prédios não tem nada a ver com uma superfície plana: "o chão é fissurado, quebrado, frio, doloroso, quente, fedido, sujo. O chão fura, fere, prende, arranha. O chão, acima de tudo, pesa".

Nas ações na cidade de São Paulo, nossos corpos dançantes encontraram essas topografias, fissuras e tropeços. Reflexões interpelam-me e me pergunto se nós, que dançamos nos chãos da cidade, estávamos abertos a essas perspectivas do chão. Lepecki (2010, p.15) questiona:

> Uma dança aberta para uma política do chão é uma dança aberta para aceitar e experimentar com os efeitos cinéticos das matérias fantasmas que interrompem a ilusão de uma dupla neutralidade, a do espaço e a do nosso movimento nele. Pergunta ético-política para o plano de composição da dança contemporânea: que chão é este que danço? Em que chão quero dançar?

Considero que em *Espaços invisíveis* (2013) o grupo se voltava a essas inquietações, fruto de mais de uma década de pesquisa em dança nas ruas das cidades.

Assim, após essas primeiras ações (*Derivas* e *Cartas de saudade e danças instantâneas*), realizamos mais uma série de ações, agora com proposições e enunciados elaborados e criados por cada uma e um.

Como dissemos antes, a sequência de série foi a seguinte: 3) *Ouvindo os fones de ouvido das pessoas no metrô*; 4) *Tocando e ouvindo a cidade*; 5) *Danças na faixa de pedestre*; 6) *Ser carregada*; 7) *Ouvir conto de Calvino dançado*; 8) *Pequena dança no ponto de ônibus*; 9) *Estar fora do lugar*; 10) *Esperar – duas cadeiras e um tapete*.

Demais ações

Ciro Godoy propôs escutar as músicas, os sons dos fones das pessoas no metrô e dançar o estímulo que partisse deles. Sobre sua proposição cênica *Ouvindo os fones de ouvido das pessoas no metrô*, ele afirmou:

> Então a história de cada um na cidade, as cidades imaginárias de cada um, ou o universo particular de cada cidadão que está ali com seu fone de ouvido fazendo a trajetória para o trabalho todo dia, naquele mesmo caminho. Quais são as histórias que estas pessoas carregam? Todas estas misturas que têm na cidade me interessam. O jeito que a gente trabalha com a cidade. Que é um jeito que escuta o ambiente, recorta, dá lente de aumento nos pequenos acontecimentos do fluxo urbano. (informação verbal)[18]

Gregory Slivar, por sua vez, em *Tocando e ouvindo a cidade*, propôs que tocássemos os lugares da cidade com baquetas, criando composições sonoras, ruídos e ritmos (ver Figura 23). Saindo da

18 Entrevista concedida presencialmente por Ciro Godoy à pesquisadora em 19 nov. 2019.

Figura 23 – *Frames* do vídeo do processo de criação de *Espaços invisíveis*, 2013

Galeria Olido, local onde ensaiávamos, percorremos os arredores do centro da cidade quase em estado de deriva, pois o que nos levava a deslocar era a descoberta de um novo som, timbre ou ritmo que algum de nós encontrava e os outros compunham, sempre em bando, cardume, coro.

Já em *Danças na faixa de pedestre*, Alex Ratton propôs uma dança de "espaços entre" em faixas de pedestre na duração do tempo do semáforo (Figura 24). Consistia em uma proposição de jogo físico entre nós, de passar nesse espaço entre até chegar ao contato pele com pele e, então, com pressões e contrapesos, até culminar em um carregamento de uma ou duas pessoas, e em seguida a pausa, suspensão.

A ação *Ser carregada* foi concebida por mim. Duas experiências deram origem a essa proposição: os treinamentos na dança do contato improvisação nos quais pesquisamos como os ajustes do tônus, tensão muscular e relaxamento acontecem no jogo de carregar e ser carregada e uma imagem poética de um trecho da minha carta

Figura 24 – *Frames* do vídeo do processo de criação de *Espaços invisíveis*, 2013

Fonte: acervo do grupo

de saudade, na qual cito uma passagem em que, para o Gabriel, meu irmão, a cidade era feita de muitas cadeiras. Meu irmão tinha paralisia cerebral e não andava; para ele a cidade era feita de muitas cadeiras, mas também dos braços que o amparavam e o carregavam para os lugares da casa e da cidade.

A ação aconteceu no Viaduto Santa Ifigênia, deitada no chão; aos poucos, Carolina e Laila moviam meu corpo entregue, davam-me colo (repetimos duas vezes essa ação; na segunda vez, Ciro e Larissa ampararam Carolina). Aos poucos ia estruturando meus apoios e ganhando maior autonomia de movimento até conseguir ficar de pé (Figura 25).

A ação rapidamente ressoou no lugar. Frases como "ela está passando mal", "cuidado!", "a mulher desmaiada", "socorro", "ajuda a moça", "ah, isso aí é teatro" eram entoadas em tom de brincadeira por um ambulante que trabalhava no local. Pessoas passavam, olhavam, paravam, algumas se aproximavam para ajudar; em algum momento, uma ambulância passou e ficamos em dúvida se foi uma coincidência.

Figura 25 – *Frames* do vídeo do processo de criação de *Espaços invisíveis*, 2013

Fonte: acervo do grupo

Essa ação em que duas pessoas amparavam, carregavam uma pessoa totalmente entregue aos suportes das outras gerou estranheza, dissonância. Vulnerável, mas amparada. Talvez a vulnerabilidade não habitual ou colocada em foco criou um desconforto, mas também uma interrogação nas pessoas, umas que transitavam, outras que trabalhavam no local. Quantos corpos tão vulneráveis estão silenciados em uma metrópole como São Paulo?

Eu propus uma segunda ação, *Ouvir conto de Calvino dançado*, que consistia em convidar alguém desconhecido da rua para ouvir no fone de ouvido um trecho de um conto de Italo Calvino; enquanto a pessoa ouvia, fazíamos uma improvisação de fluxos, pausas, distâncias e proximidades.

Pequena dança no ponto de ônibus, proposta por Carolina Callegaro, foi inspirada na *small dance* de Steve Paxton e realizada nos arredores da Galeria Olido, no centro de São Paulo, Largo do Paissandu e na Avenida Paulista. A pequena dança (*small dance*) é o movimento efetuado no próprio ato de estar de pé. Ao procurar estar relaxado, mas sem colapsar, mantendo o eixo vertical do corpo, nos sentimos dançar a partir desses pequenos ajustes e negociações do eixo com a ação da gravidade (Paxton apud Gil, 2004). Nessa atenção percebemos essas negociações do corpo para estar de pé, as mudanças dos apoios dos suportes dos pés, o alinhamento da coluna, cabeça, respiração etc. A verticalidade é um elemento fundamental para a nossa construção e afeta todas as nossas percepções. Nossa relação céu-terra se encontra na origem da nossa filogênese corporal e imaginária, o desejo de aproximar e afastar do chão (Louppe, 2012, p.205).

Carolina Callegaro expõe que o seu interesse de investigação era de uma dança muito pequena: "Quando eu sei que o corpo está movendo? Quando não sei que ele está movendo ainda?". Continuando as reflexões sobre visibilidade e invisibilidade, ela aponta: "Será que não é possível mesmo fazer uma coisa delicada, um pequeno movimento e isso ser visível, isso ser entendido como dança. [...] De repente eu posso ampliar o que eu entendo por dança, experimentando uma coisa muito pequena no espaço público que tem todos os movimentos do mundo e todos os barulhos do mundo e todo o ruído do mundo" (informação verbal).[19]

A invisibilidade e a visibilidade do movimento do corpo e da dança reverberam em questões sobre o espetacular e a relação com

19 Entrevista concedida por Carolina Callegaro à pesquisadora em 30 jul. 2020 via videochamada na plataforma digital Zoom.

o espectador da dança na rua. José Gil (2004) diz que o foco dessa perspectiva de criação em dança está mais no interesse do estado corporal e no jogo de presença-ausência de dança a que se pode chegar. Gil (ibidem, p.109) chama esse estado de consciência que acontece aqui de consciência do corpo, e esse exercício de consciência é a pequena dança: "Ter consciência dos movimentos internos produz dois efeitos: a consciência se amplia a escala do movimento, experimentando o bailarino a sua direção, a sua velocidade e a sua energia como se se tratassem de movimentos macroscópicos; e a própria consciência muda deixando de se manter no exterior do seu objeto para o penetrar, o desposar, impregnar-se dele: a consciência torna-se consciência do corpo".

Essa reflexão de Gil aponta para esse fluxo contínuo dentro e fora (como a fita de Moebius), que é o movimento dessa consciência do corpo. No espaço urbano, essa qualidade de atenção oscila em relação aos atravessamentos, os infinitos barulhos que Carolina expôs em sua fala. Ao mesmo tempo que a riqueza desse espaço de concomitâncias de existências é campo de atuação desse *agir composicional* da(o) dançarina(o), sua corporeidade precisa negociar e dialogar com as transformações dos estados do corpo que acontecem de forma constante, lugares que a consciência do corpo percorre. Minha corporeidade, meus sentidos, meu olhar procuram e são chamados durante a improvisação, e a composição da dança acontece no cruzamento dessas tantas relações, eu, os outros, os espaços.

Na prática da improvisação, esse lugar do esvaziamento, conexão corpo-mente (Gouvêa, 2012), é uma busca constante para sairmos de lugares comuns de repertório corporal e também abrirmos o corpo para percepções mais sutis, micropercepções, na dança de ocupação na rua das escutas e leituras sensíveis da improvisadora. No entanto, lembro que nessa proposta de Carolina, a quietude da pequena dança nos "despia", aumentava a sensação de vulnerabilidade. A invisibilidade do movimento, já que o movimento era quase imperceptível, recordo, perturbava-nos e perturbava os transeuntes, espectadores-passantes, no momento. Havia, acredito, uma radicalidade muito interessante na proposta, essa dança de paragem quase

"invisível" nos instabilizava, tornava flagrante o quanto as acelerações no espaço urbano atravessam nossas subjetividades. É como se a lentidão da pequena dança ganhasse relevo no espaço e saltasse em relação à velocidade (Figura 26).

Figura 26 – *Frame* do vídeo do processo de criação de *Espaços invisíveis*, 2013

Fonte: acervo do grupo

Depois, Larissa Salgado propôs a ação *Estar fora do lugar*. Nessa ação, fomos ao bar do Hotel Unique, lugar luxuoso no bairro do Jardins, para sentir esse desconforto do não pertencimento que as classes sociais podem impor, não pertencimento por vezes invisível. Como desdobramento dessa experiência nos propusemos a colocar uma roupa que nos deixasse "fora do lugar" e experimentamos dançar no terraço da Galeria Olido (Figura 27), tendo como ponto de vista a perspectiva dos prédios, olhar a cidade de cima, tentando replicar a sensação da ação proposta por Larissa. Esse material gerou o dueto de Carolina e Laila no espetáculo.

Ser carregada e *pequena dança* revelam como os princípios da dança do contato improvisação estão inscritos nos dispositivos de

Figura 27 – *Frame* do vídeo do processo de criação de *Espaços invisíveis*, 2013

Fonte: acervo do grupo

criação do grupo, para além da dança a dois que comumente caracteriza o CI. *Esperar – duas cadeiras e um tapete*, a proposta de ação de Laila Padovan, também aborda relações sobre mim e o outro, eu e outras-pessoas, eu e outros-lugares, eu e outras-cidades.

Esse esperar consistia em construir um espaço delimitado na rua, utilizando um tapete e duas cadeiras dispostas frente a frente e que nesse lugar Laila ficasse aproximadamente uma hora sentada esperando algo acontecer: talvez alguém se sentasse ou não, talvez ela dançasse para essa pessoa ou conversasse ou só esperasse. Quando, às vezes, alguém se sentava, um diálogo era estabelecido, dança e fala, entre ela e o passante desconhecido (Figura 28).

> Arrumei meu pequeno cantinho no meio da multidão. Coloquei um tapete para ficar mais aconchegante e duas cadeiras, uma de frente para a outra. Estou ansiosa e animada. Sentada na cadeira sozinha, espero. Espero. Espero mais um pouco... Estou cercada de pessoas, de carros, ônibus, prédios, mas estou sozinha à espera de alguém. A cadeira em frente à minha continua vazia. Será que vou ficar sozinha aqui pra sempre? Alguma esperança de contato ainda

existe? Continuo esperando. Penso que encontrar alguém não é uma atitude de procura, mas sim uma paciência imensa e infinita até que me descubram, que queiram vir na minha direção. Meu olhar se abre. Olho para as pessoas que passam e elas me olham, mas sem fixar o olhar. Elas tentam me evitar, mas eu estou ali tão disponível!! Disponibilidade. Uma pessoa passa e me olha, outras passam e olham e por pouco não param. Um rapaz passa e olha. Não para... Mas depois de um tempo, ele volta e senta-se à minha frente falando que estava curioso.

Sozinha novamente. Sempre sozinha. Quanta coisa, quantas histórias. Não me lembro de tudo. Passou o Luís, passou o Antônio e depois passou o Luís Antônio. Encontro de olhares surpresos, aflitos, aconchegantes. Olhares de medo, de fuga. Ver o outro. Estar com o outro. Sem uma obrigação. Apenas estar, apenas ser e agir, brincar, soltar, pular, apontar, cair, suspirar. Tanta coisa a fazer todos os dias. Coisas vazias, tarefas, lutas para sobreviver. Onde estão os encontros? O olhar no olho. O compartilhar nem que seja a pulseira punk, o filho que ela não teve, o limão saltitante. O mundo gira, roda. 4 letras. Essa é a vida: 4! E eu sou uma ou sou várias? Sou só ou cheia de companhias? Sou fluxo e encontro. Faço e desfaço. Nasço e morro. (Cia Damas em Trânsito..., 2013, p.8)[20]

Seguiu-se assim, uma mulher sozinha, sentada em frente a outra cadeira, ora vazia, ora com alguém.

Laila conta que ao criar esse dispositivo queria estabelecer algum encontro, um espaço de intimidade em meio a um ambiente caótico como o do entroncamento (ilhota) em frente à porta do metrô Faria Lima, no Largo da Batata em São Paulo, um lugar de grande fluxo, muita gente passando, gente anônima, carros passando em volta – situação improvável.

Em todas as ações, era na realização, no encontro com o meio urbano que o agenciamento realmente se dava. O aqui-agora do ato era onde tínhamos que lidar com o que acontecia viva e

20 Relato de Laila Padovan no Relatório da Segunda Fase de *Espaços invisíveis*.

Figura 28 – Processo de criação de *Espaços invisíveis*, no Largo da Batata, em São Paulo, 2013

Foto: Alex Ratton (acervo do grupo)

imprevisivelmente: se alguém sentaria ou outra pessoa se aproximasse para ajudar, "por que ela dança no chão?!", se uma criança olhava curiosa para as baquetas, se os bombeiros se aproximassem para entender por que alguém era carregada, se ninguém "compreendia" por que ouvir os fones de ouvido alheios, se o fluxo dos carros da faixa de pedestre era interrompido por cinco segundos.

Assim, a prática da improvisação em dança estava presente no exercício de lidar com o imprevisto, o risco, a presença e o estado que se instauram, o despojamento, a distração, de apenas estar e abrir-se para o que pode acontecer, as circunstâncias, um corpo em experiência; um exercício de existência, de abertura para os acontecimentos, de fazer escolhas e escutas no encontro com os outros corpos (humanos e não humanos) e então ralentar, parar:

> A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar,

> demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo. (Bondía, 2002, p.24)

Essa diversidade de proposições tem em comum o desejo de criar campos de relações inusitados no cotidiano da cidade, produzir dissensos, fricções, outras temporalidades e espacialidades – tropeços, enfim, para desestabilizar hierarquias sensíveis de pensamento e de apreensão da cidade (Guzzo, 2020) para nós e para os transeuntes, pessoas de universos sensíveis diversos, para nos colocarmos em experiência para desestabilizar também nossas danças e o que até então compreendíamos como o que era dançar nos espaços urbanos.

Trago o exemplo da proposição de Laila, pois também o limite entre dança e performance se aproximam como algo que investe "no real", no vivido. A proposição de Gregory, *Tocando e ouvindo a cidade*, e as outras proposições, *Ouvindo os fones de ouvido das pessoas no metrô*, *Danças na faixa de pedestre*, *pequena dança no ponto de ônibus*, *ser carregada*, *estar fora do lugar*, *ouvir conto de Calvino dançado*, todas também fazem fricção com o campo performativo.

Traço relação de algumas das ações propostas nesse processo com os programas performativos de Eleonora Fabião, presentes em seu livro *Ações*. Em suas obras, Fabião (2015) questiona: Que atos constroem a cidade em que queremos viver e que atos impedem a formação da cidade onde queremos viver? Em *Ações* estão registrados programas performativos da artista, que compreendem *Derivas* pela cidade, como acontece em *Toco tudo* e em *Mancha vermelha/branca/preta*. Em *Converso sobre qualquer assunto*, a artista dispõe duas cadeiras frente a frente e empunha um cartaz com esses dizeres. Vejo proximidade dessa ação com a proposição de Laila Padovan, mesmo que ela não tenha tido Fabião como referência. O que demonstra, a meu ver, que as poéticas se aproximam é que, em ambos os casos, a experiência e o relacional se apresentam como fundamento para a prática estética. No caso de Padovan, essa ação também dialoga com o fato de ela ser psicóloga e clinicar e ter presente nessa profissão a ação de estar diante do outro com abertura para a escuta, uma premissa de relação.

No encontro das proposições cênicas do grupo com as dinâmicas estabelecidas no cotidiano dos espaços, as quebras e acelerações de ritmo, as pausas, a transgressão aos fluxos comuns, as possíveis estranhezas nos movimentos, o rolar e o deitar no chão do centro da cidade criaram outras possibilidades de estar no espaço. Com essas estratégias subvertiam-se fluxos para talvez subverter pensamentos e conceitos sobre aquilo que é permitido fazer, abrindo, inclusive, possibilidades de revelar regimes que operam no espaço urbano. Como diz a pesquisadora Marina Guzzo (2020, p.15): "Estar na rua, ir para o espaço público ou criar para além do palco é, de certa maneira, um jeito de expandir e propor uma relação artística que confronta os acordos corporais, estéticos e políticos socialmente estabelecidos, andando na contramão de uma visão comercial que vê a arte como entretenimento".

Estar na rua e buscar "desviar" de certas hegemonias espaciais, a partir de táticas e práticas, a "arte dos fracos", como a chamou Michel de Certeau (1994, p.25) – esse é um movimento de resistência, de manter a cidade viva e experimental, apesar de todas as afirmações em contrário, feitas pelo discurso da crise. Daí a importância dos sujeitos sociais que de fato existem, nas suas condições eventuais de sujeitos da sua própria ação e que, na verdade, são as pessoas que estão nas ruas, falando, acontecendo, dizendo, agindo, fazendo. A composição situada que acontece no espaço urbano entrecruza esferas de composição do fazer artístico e as dinâmicas vivas do contexto, na potência desses encontros entre vida e arte, e arte e vida (Morais, L., 2015).

A cidade é território de disputa e não há como atuar nela sem sabê-lo. As "ordens" já naturalizadas compõem "coreografias" predeterminadas – como, por exemplo, o espaço "para os carros" e o espaço "para as pessoas", ou quanto tempo posso estar parado, que gestuais são normatizados em cada espaço etc. –, regimes cinéticos que caracterizam o urbano, como o projeto automobilístico subjacente, que funciona em detrimento das qualidades de relação entre as pessoas.

Muitas vezes, ao fazer performances na rua, fomos interrogados por comerciantes, seguranças, policiais, por acharem que estávamos

"perturbando" a ordem comum, os fluxos vigentes – por exemplo, quando ocupávamos a via dos carros por algum tempo, às vezes dançando entre eles ou deitávamos no chão da calçada "atrapalhando a passagem", ou dançando em alguma vitrine ou comércio ou convidando alguém a dançar; ou aproximando-nos para saber o que se ouvia no fone, convidando para ouvir uma história ou, simplesmente, em pausa, em contraposição à correria do cotidiano.

Como apontado, as "coreopolícias", esses regimes de controle, escancaram-se nos espaços urbanos, limites do ir e vir, vigilâncias policialescas (Lepecki, 2012). Cada vez mais lidamos com a ausência de espaços nas metrópoles para estar, compartilhar, algo gerado por projetos políticos de ocupação cada vez menos sensível dos espaços da cidade. "A corporeidade do homem é um instrumento de ação. Mas é sempre preciso levar em conta que o governo do corpo pelo homem é limitado" (Santos, 2014, p.80). Fabião (2015, p.118) cita Foucault para dizer que essas vigilâncias cada vez mais atuam em nossas subjetividades:

> Como articulou Michel Foucault, vivemos a passagem de uma sociedade disciplinar para uma sociedade de controle. Ou seja, de um modo sociopolítico e corporal, em que a regulação institucional e seus modos disciplinares eram paradigmáticos, para modos contemporâneos de mobilidade, virtualidade e fluxo de informação em que a disciplina foi introjetada.

Dançar na rua pode ser o embate subjetivo com essas ordens que operam, controlam e vigiam os corpos nos espaços: "trata-se de organizar o múltiplo, de se obter um instrumento para percorrê-lo e dominá-lo; trata-se de lhe impor uma ordem" (Foucault, 2006, p.127).

As ações cênicas realizadas para o processo de criação de *Espaços invisíveis* trouxeram uma dimensão particular e coletiva, próxima às dimensões local e global, ou seja, glocal (Santos, 2014). Isto é, o transbordamento cotidiano ininterrupto de mundo em suas possibilidades imaginárias, simbólicas e de trocas em cada encontro

entre a cidade e seus habitantes abre, como aponta Santos (ibidem, p.314-5), sentidos inéditos às dimensões local e global, as quais os corpos dançantes em suas ações poéticas podem convocar desde a invisibilidade dos fixos e fluxos e torná-los visíveis:

> Para apreender essa nova realidade do lugar, não basta adotar um tratamento localista, já que o mundo se encontra em toda parte. Também devemos evitar o risco de nos perder em uma simplificação, a partir de uma noção de particularidade que apenas leve em conta os fenômenos gerais dominados pelas forças sociais globais [...].
>
> Impõe-se, ao mesmo tempo, a necessidade de, revisitando o lugar no mundo atual, encontrar os seus novos significados. Uma possibilidade nos é dada através da consideração do cotidiano [...].

Diante de todo esse percurso, os dispositivos/procedimentos vivenciados nas ruas foram materiais potentes para trazer nesse segundo momento de criação o pulsar da cidade para uma encenação.

Terceiro movimento: a criação do espetáculo

Nessa segunda fase da criação, agora dirigida à feitura da encenação em espaço alternativo, as experimentações, os dispositivos e os repertórios criados na rua tornaram-se material cênico. O grupo procurou tecer estratégias para trazer as qualidades das danças feitas na rua para essa nova encenação, buscando, mais que reproduzir experiências, encontrar/revelar as poéticas gestadas nesses encontros.

Laila Padovan comenta sobre os processos de criação do grupo entre a rua e a encenação, um movimento de fora para dentro, do espaço urbano para os limites de um espaço cênico:

> Gostei muito deste caráter de fazer as intervenções no espaço urbano para depois trazer isto para este espaço fechado. Esta junção

> de uma coisa com a outra, eu tenho achado bem potente no nosso trabalho do grupo. Como você traz este de fora para dentro? Então, eu acho que este procedimento mesmo de a gente ir para a rua e daí criar alguma coisa a partir disto, e não só para criar uma movimentação ou uma coisa assim, mas uma maneira de pensar a dramaturgia, a encenação. (informação verbal)[21]

Assim, depois das ações na rua, em 2013, o espaço cênico ocupado foi o Paço das Artes, na Cidade Universitária da USP, numa área abaixo do prédio principal, no subsolo, um vão livre. Por se tratar de um espaço amplo, foi possível ocupá-lo de diferentes formas, o que no princípio se mostrou inóspito, por tratar-se de espaço quase inabitado, mas que depois, quando a dança ocupou cada canto, foi revelando suas potências.

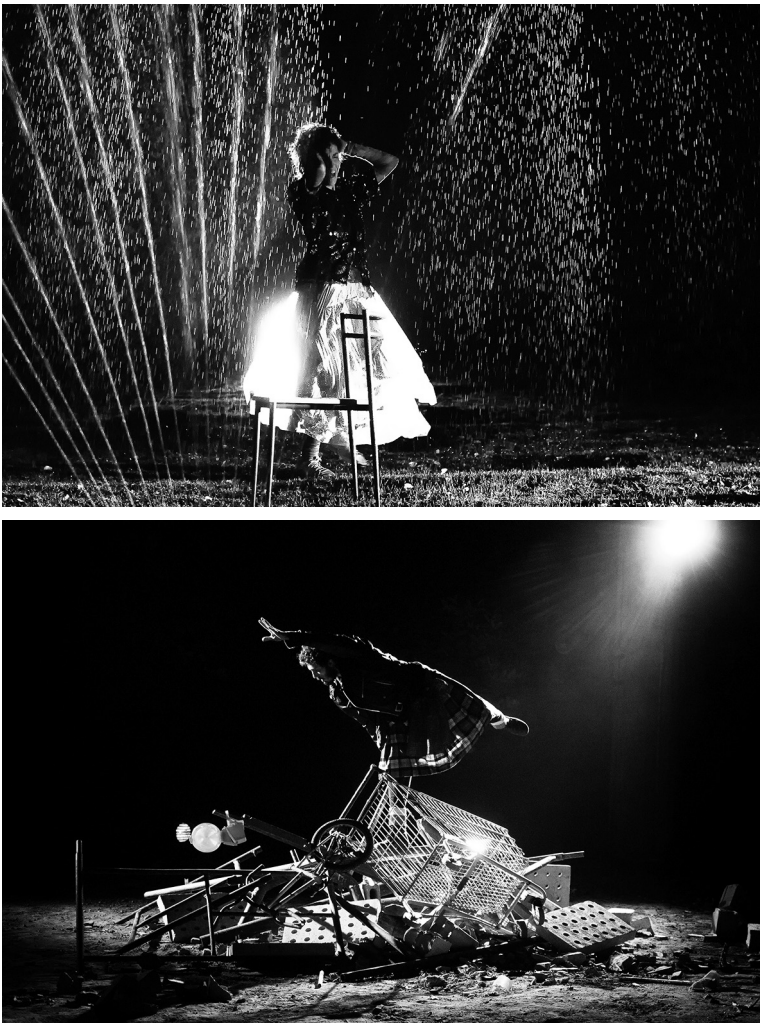
O vão abaixo do Paço das Artes tinha chão de concreto, gramado, terra, árvores e arbustos ao redor, o vento, o frio das noites, uma rampa, um lugar mais alto, desníveis no chão, um cubo branco no meio do espaço, um desenho incompleto na parede – enfim, diferentes topografias e paisagens do lugar que atravessaram a criação das danças. As trajetórias e os trânsitos no espetáculo se desenharam a partir de sua ocupação.

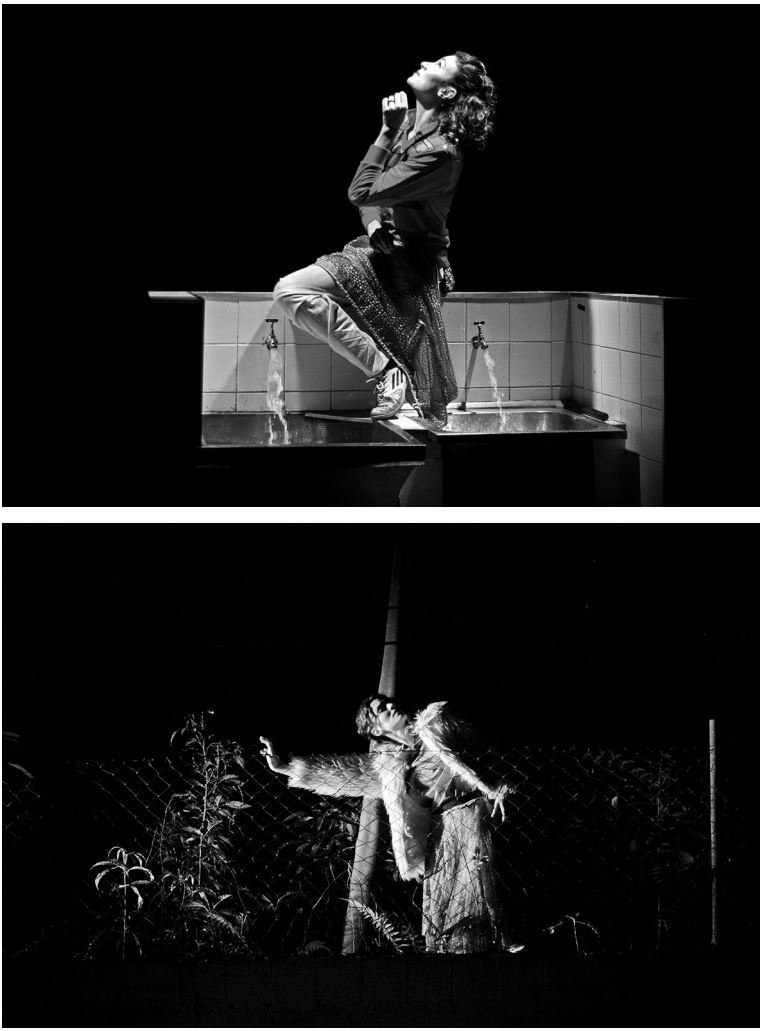
A escolha desse espaço ocorreu porque sua amplitude e qualidades permitiam ocupá-lo de diferentes formas; era um não lugar (Augé, 1994) que permitia habitá-lo de maneira a criar outras paisagens. Exemplos dessa ocupação, no espetáculo: Carolina dançava nas escadarias de acesso para a caixa d'água, enquanto Laila dançava no gramado com um irrigador de jardim; em outro momento, eu dançava um solo em um canto de terra batida, Ciro dançava entre entulhos, e Larissa, em um momento no tanque, em outro entre as árvores ao redor do edifício (Figura 29). É difícil descrever as tantas paisagens criadas a partir do encontro desse lugar com as poéticas da dança.

---

21 Entrevista concedida por Laila Padovan à pesquisadora em 24 jul. 2020 via videochamada na plataforma digital Zoom.

Figura 29 – Espetáculo *Espaços invisíveis*, no Paço das Artes, em São Paulo, 2013





Fotos: Clarissa Lambert e Fernando Sciarra (acervo do grupo)

Depois da experiência "tridimensional" da rua não interessava estar em espaço dividido na frontalidade palco-plateia, palco italiano, mas sim ter um(a) espectador(a) emancipado(a), como diria Rancière (2014), movente, que compusesse com sua fruição e seu olhar sobre a obra. Assim, a amplitude do lugar também permitiu

que dessa vez os espectadores pudessem percorrer a encenação, característica que descreverei adiante.

Alex Ratton relata a chegada ao Paço das Artes:

> Lembro do *Espaços invisíveis* quando a gente chegou ao Paço das Artes. O processo mais forte começou ali. Você tem um espaço cru, totalmente inóspito. A gente não tinha nada ainda, por um lado, de cena, sequência. Onde usar, como usar, o que usar daquele espaço, tudo isto era muito aberto.
>
> A gente podia fazer o que quisesse ali, com o material que a gente já tinha, muito material. Então pra mim começou a parte mais criativa. O que ficou mais marcado. Então, é o momento de ir juntando tudo. É a parte que eu mais me divirto, que eu mais fico empolgado. E junto com vocês, claro. Experimenta ali, experimenta este espaço.
>
> Quando eu lembro de tudo que a gente fez ali, de como a gente modificou aquele espaço, como a gente usou o espaço, do caminho que a gente fez, acho isso lindo. Sinto da gente nunca mais ter repetido daquele jeito. Aquela abertura do público ficar espremido ali e vocês irem chegando tocando, a Laila tocando, o Ciro, aquilo da música chegando, a gente abrir o espaço. Tudo isto foi inventado na hora, digo, no espaço. (informação verbal)[22]

Essa questão apontada por Ratton sobre o grupo não ter repetido o espetáculo da mesma forma revela o quanto esse espaço foi determinante nessa versão do trabalho, caracterizando essa dança situada. Depois, *Espaços invisíveis* foi apresentado em outros lugares, nas ruínas da Escola de Meninas na Vila Maria Zélia, no Bresser, e tivemos que fazer modificações importantes e recriações devido às diferentes características dos espaços. Mais tarde, houve também uma versão criada para a rua, nomeada *Espaços invisíveis na rua*.[23]

---

22 Entrevista concedida por Alex Ratton Sanchez à pesquisadora de forma presencial no dia 7 dez. 2019, em São Paulo.

23 O espetáculo *Espaços Invisíveis na rua* fez circulação nas cidades do interior paulista, entre elas Catanduva, Piracicaba e Registro.

Figura 30 – Foto espetáculo *Espaços invisíveis*, no Paço das Artes, em São Paulo, 2013

Foto: Fernando Sciarra (acervo do grupo)

Havia também uma questão importante, como relatou Carolina Callegaro. O grupo estava refletindo sobre sua criação em dança e os espaços da cidade, no sentido de o que o espaço da rua propõe de movimento e relação em comparação com a dança realizada dentro do espaço protegido da sala de ensaio ou do espaço teatral (Ubersfeld, 2005). A profusão de movimentos e ritmos que podem habitar o espaço urbano fez o grupo se perguntar se era preciso o espaço teatral para propor olhares mais detalhistas para determinadas situações, trazer mais delicadezas e silêncios, tanto para nós quanto para o público. Indaga Carolina:

> Vamos trazer a experiência de como a gente cria danças na rua, de como a gente é visto, de como a gente vê essas danças na rua para um espaço onde a gente consiga elaborar isso com mais "refinamento", iniciado em *Lugar do outro*, mas, naquele momento, nosso desejo de elaborar mais minuciosamente certas coisas fazia com que a gente entendesse que precisava do espaço protegido para fazer isso.

> Porque na rua a gente não estava conseguindo. Porque acho que tem mesmo uma dificuldade, não dificuldade no sentido negativo, mas de uma demanda mesmo de trabalho de investigação que é estar na rua, e que por conta de muitas características dela, de início vai gerando respostas que você precisa de tempo para investigar, para chegar a outros lugares. (informação verbal)[24]

Essa dificuldade perpassava a demanda corporal e energética necessária ao dançar no espaço urbano, desde o impacto que a dureza do chão causava nas nossas articulações até os encontros, às vezes reativos, às vezes oriundos da violência silenciosa da metrópole.[25] Sobre as negociações com os espaços nas ações na rua, também exemplifiquei a dificuldade de silêncio e concentração na proposição da *Pequena dança no ponto de ônibus*. Os atravessamentos ruidosos desafiavam o estabelecimento de estados mais meditativos. Nesse movimento de expansão e recolhimento, de fora para dentro, acreditamos que ter os limites do espaço cênico pode ajudar os aspectos da encenação, sua dramaturgia e, principalmente, a investigação da relação com o(a) espectador(a).

Antes da estreia do espetáculo, tivemos uma fase final de criação de dois meses no espaço do Paço das Artes, período importante para experimentações. Um dos primeiros experimentos foi uma improvisação na qual trazíamos livremente os materiais das proposições dos espaços da cidade, experimentando novas alquimias a partir do encontro com o lugar e juntos(as). Foi então que o material das *Cartas de saudade e danças instantâneas* se destacou, trazendo qualidades de presença e corpo para as figuras que foram se apresentando.

As *Danças instantâneas* deram origem aos solos simultâneos no início do espetáculo. Tais figuras e suas qualidades de estado e movimentação atravessam a encenação. Poderia fazer uma relação com as figuras de *Café Müller* de Pina Bausch: mais que personagens, são

24 Entrevista concedida por Carolina Callegaro à pesquisadora em 30 jul. 2020 via videochamada na plataforma digital Zoom.

25 Não podemos deixar de considerar a violência presente nos espaços, fruto das tensões sociais e dos regimes de controle e poder.

figuras que imprimem gestualidades, ritmos, intensidades e deslocamentos no espaço.

Assim, cada criadora/criador desenvolveu sua figura alimentada pelos materiais que levantamos por meio das ações cênicas, que fizeram com que lidássemos com diferentes camadas de memórias no corpo, com as lembranças de nossas *Derivas*, as narrativas contidas nas cartas, as memórias presentes nos espaços da cidade, nossas danças instantâneas e demais ações.

Esse processo de estar-agir na cidade e gerar material poético também nos convocou a lidar com questões e conflitos que estavam latentes no contexto socioeconômico e político de 2013. Um exemplo é a percepção de como os movimentos das manifestações de junho daquele ano,[26] as qualidades de explosão e profusões se tornaram material poético do espetáculo, a relação com as questões de mobilidade urbana que atravessaram as escolhas da encenação (referentes a como os espectadores transitam na obra) ou mesmo os estados de solidão na multidão das metrópoles sendo assunto dessas figuras separadas no começo do espetáculo, quando se destacam e se perdem no todo da multidão.

Por exemplo, a figura que desenvolvi a partir da carta de Ciro, suas memórias no centro de São Paulo e o movimento *punk*, e pelas experiências vivenciadas nas manifestações de junho de 2013 gerou repertórios de movimentação que continham corridas, movimentos diretos, punhos fechados, explosões e contenções, repetida ação de subir a um lugar e dele e entrar em queda.

Além disso, mesmo em uma obra para espaço cênico alternativo, as corporeidades dançantes da CDTB impregnadas pela prática da improvisação em dança no espaço urbano estão presentes. Identifico

26 Essas manifestações foram chamadas Jornadas de Junho de 2013, manifestações populares que aconteceram em todo o Brasil, principalmente nas capitais, inicialmente para contestar o aumento das tarifas de transporte público. Foi um momento delicado da nossa história como nação que, posteriormente, culminou em um processo de retrocesso das políticas de direitos sociais e na escalada de uma agenda política e econômica conservadora nos costumes e na moral e ultraliberal na economia (Chauí, 2013).

que nossas escolhas como improvisadores se caracterizam na relação com o espaço e o tempo, e nossa experiência de muitos anos dançando na rua.

Assim, o espetáculo[27] começava com uma banda musical formada por nós. Pequenos barulhos faziam alusão aos ruídos da cidade, numa instalação sonora (uma mesa de objetos que parecia uma minicidade) criada por Gregory Slivar e tocada por Carolina Callegaro e Larissa Salgado (Figura 31); eu, Clara, tocava violino; Laila Padovan, acordeão; Ciro Godoy, baixo elétrico; Gregory, bateria. Uma tela daquelas usadas na construção civil encobria o espaço do vão do Paço das Artes – desenhado nela um grafite da cidade, feito por Luciano Lucko. O público chegava ao espaço e estava entre nós, nesse canto.

Em um segundo momento, o espaço do vão era revelado e cada solo instaurava um estar no espaço. Laila sentada em frente a outra cadeira delimitava um nicho com um tapete; Carolina, com seus passos ritmados, percorria o espaço indiretamente e às vezes interagia com a plateia; Ciro transitava pelo lugar com um *skate* e depois se localizava em um monte de entulho em um dos cantos; Larissa, como em um devaneio entre plantas, no limite do espaço perto do muro, fazendo movimentos ondulados com a coluna e com o corpo todo; eu corria pelo espaço, fazia algumas contenções e explosões, subia em um lugar mais elevado e me lançava à queda.

27 Concepção: Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros; direção: Alex Ratton Sanchez; intérpretes-criadores: Carolina Callegaro, Ciro Godoy, Clara Gouvêa, Laila Padovan e Larissa Salgado; direção musical: Gregory Slivar; trilha sonora: Gregory Slivar e Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros; preparação corporal: Cristiano Karnas (contato improvisação), Letícia Sekito (BMC) e Silvia Leblon (palhaço); produção: Paula Sassi e Zeca Duarte; figurino: Fause Haten; designer gráfico: Fernando Sciarra; design e operação de luz: Cristina Souto; cenário: Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros; vídeos das intervenções: Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros; edição de vídeo: Vinícius Paulino; contrarregras: Evandro Gonçalves e Iratã Lisboa; grafite e tela: Luciano Lucko. O projeto desse espetáculo foi contemplado com o Fomento à Dança para a cidade de São Paulo.

Figura 31 – Foto espetáculo *Espaços invisíveis*, Paço das Artes, em São Paulo, 2013

Foto: Fernando Sciarra (acervo do grupo)

Concomitantemente, o grafiteiro Lucko desenhava um grafite em uma das paredes – o desenho foi criado ao longo da temporada e finalizado no último dia. Também era exibida e projetada uma edição dos registros em vídeo das ações nas ruas do processo de criação. Fones de ouvido foram espalhados pelo espaço e por meio deles o público podia ouvir os relatos das cartas das *Derivas* pela cidade, além de trechos do livro de Calvino, recitados por cada um(a) de nós. Esses eventos simultâneos se sobrepunham, justapunham, compondo uma rede de coexistências, concomitâncias, dramaturgias que eram tecidas por nós e os(as) espectadores(as). O grafite de Lucko (Figura 32) era uma obra nascida dentro de outra obra e vice-versa.

Na estrutura da encenação de *Espaços invisíveis* (2013), igualmente à fase inicial da pesquisa, estava presente a perspectiva subjetiva, com figuras solitárias e certos momentos de relação em duetos, trios e grupos. Durante os primeiros vinte minutos do espetáculo, essas figuras transitavam pelo espaço, algumas mais, outras mais locadas, os(as) espectadores(as) compunham a "coreografia" do espaço, em um

Figura 32 – Foto grafite de Luciano Lucko para o espetáculo *Espaços invisíveis*, Paço das Artes, em São Paulo, 2013

Foto: Fernando Sciarra (acervo do grupo)

primeiro momento livres para passear e ver o que lhe chamasse atenção, trazendo o fluxo das idas e vindas da cidade para a obra.

O público transeunte podia circular, caminhando, andando de bicicleta ou sendo levado em duas pranchas móveis com cadeiras. Esses diferentes trânsitos promoviam qualidades de olhar que faziam alusão aos encontros que vivenciamos no cotidiano da cidade, e, assim, instaurava-se o lugar como cruzamento de forças motrizes. Como Augé (1994, p.75) afirma, "são os passantes que transformam em espaço a rua geometricamente definida pelo urbanismo como lugar".

Em um terceiro momento, duas cenas aconteciam simultaneamente: um trio (eu, Ciro e Larissa) inspirado na ação *Ser carregada*, em um jogo de suportes e carregamentos entre nós três, e um dueto de Laila e Carolina inspirado na ação *Estar fora do lugar*, no qual, vestidas com roupas que as deixavam "desconfortáveis", uma de maiô e a outra de calça justa e salto, transitavam entre proximidades e repulsas, ser vistas sem querer ser vistas, um lugar cômico

Figura 33 – Espetáculo *Espaços invisíveis*, Paço das Artes, em São Paulo, 2013

Foto: Daniel Carvalho (acervo do grupo)

Foto: Clarissa Lambert (acervo do grupo)

desconfortável (Figura 33). Uso a palavra "inspirado", porque não tínhamos a intenção de reproduzir as ações da rua dentro da encenação, mas sim que elas fossem material poético para novas criações.

Em *Espaços invisíveis* (2013) a encenação ocupava todo o espaço. No Paço das Artes, o solo de Laila, em um momento do trabalho, acontecia no jardim, com um irrigador de jardim fazendo menção à chuva torrencial que ocorreu na sua ação na cidade; concomitantemente acontecia o solo de Carolina, na escadaria do jardim, na qual ela brincava de se pendurar e até tirava os pés do chão; Larissa fazia uma cena em cima de um tanque de lavar roupa; em outro canto ocupado, de chão de terra, anunciada pelo barulho de uma explosão, eu desenvolvia meu solo acompanhada pelo grupo tocando tambores, percutindo o espaço e entoando gritos e chamamentos; em outro momento, uma banda de acordeões e escaletas acompanhava a trajetória da figura de Carolina que conduzia o público ao espaço da cena final.

Com essas imagens e sensações podemos reconhecer que a encenação também investia em uma estética de sonho, devaneio; o imaginário fantástico (inspirado igualmente em Calvino (1990) e Bausch (*O lamento...*, 1990) atravessava da mesma forma a poética constituída.

Os figurinos do espetáculo[28] concebidos pelo estilista Fause Haten[29] compunham essas figuras a partir de fragmentos de roupas. Fause brincou com a funcionalidade das peças: uma camisa de manga longa virou calça, uma peça com estampa de exército e um tutu de bailarina compunham uma saia, entre outras experimentações. A luz cênica com desenho da iluminadora Cristina Souto estabelecia climas e delimitava espaços. Havia também uma "cena em

28 Os figurinos do espetáculo *Espaços invisíveis* foram usados, em 2014, nas ações na rua durante a produção do filme de dança *Sobre ruas e rios*.

29 Fause Haten é um importante estilista brasileiro. Foi considerado um dos principais talentos do design de moda do Brasil até meados de 2010, quando começa a transformar sua presença na moda e inicia sua trajetória nas artes cênicas e visuais. Vem se destacando nos últimos anos em trabalhos como figurinista, artista visual e performer.

pausa" dentro de um cubo branco no meio do espaço. Logo após o solo explosivo, o público entrava nesse lugar reservado e encontrava uma senhora em pausa, com o gesto suspenso segurando um batom, em um cenário de um camarim antigo (Figura 34). Sobre essa cena com Dona Maria,[30] Alex comenta:

> Não existia a cena da Dona Maria, nunca existiu antes. Apareceu lá. Um momento muito mais lúdico dentro da coisa forte de cidade que existe. Um desejo de fazer algo lúdico, algo fora. Algo que causasse um estranhamento. Tinha esta coisa do teatro, da cena. Era um bastidor, era um camarim de teatro. Não lembro em que vão da consciência da criação veio esta imagem e que ela foi comprada pelo grupo. (informação verbal)[31]

No início, a plateia era convidada a passear pelo espaço cênico e, pouco a pouco, conduzíamos os olhares para uma cena única. A estrutura da encenação delimitava como lidávamos com a improvisação em cada momento do trabalho. Eram improvisações com roteiro e tínhamos um compêndio de qualidades de gestualidades e movimentos de que poderíamos lançar mão em cada situação, cena, no jogo com o espaço e na relação com a plateia.

A trilha musical era em sua totalidade executada ao vivo, tocada por Gregory Slivar (pianista e diretor musical) e alternada com momentos de arranjos coletivos nos quais todos nós tocávamos: a banda no início do espetáculo, momentos de percussão e tambores, de acordeões e escaletas, de sonoplastias, além da música final.

As composições e os arranjos musicais foram inspirados também pela ação *Tocando e ouvindo a cidade*. Slivar desenvolveu conosco

30 Convidamos Maria Olinda para fazer essa cena no espetáculo. Dona Maria não é atriz profissional, trabalhava como faxineira na casa de um conhecido do grupo e tinha muita curiosidade e desejo de trabalhar no teatro, por isso a chamamos. Na versão de 2015 de *Ponto de fuga* novamente a convocamos para uma ação no espetáculo.

31 Entrevista concedida por Alex Ratton Sanchez à pesquisadora de forma presencial em 7 dez. 2019, em São Paulo.

Figura 34 – Espetáculo *Espaços invisíveis*, no Paço das Artes, em São Paulo, 2013

Foto: Clarissa Lambert (acervo do grupo)

uma trilha na qual o universo ruidoso urbano permeava a paisagem sonora, ora como ruído, ora como sonoplastia, trazendo a sensorialidade da escuta sonora como uma camada de fruição. Sua figura, trajando saia de vestido de noiva e casaca de maestro, percorria algumas vezes o espaço, em um giro repetido (alusão ao giro sufi) e tocando um derbake (Figura 35). O músico não só executava a trilha sonora, mas era também uma figura importante na encenação e dramaturgia, por potencializar como a musicalidade fazia parte da obra integralmente e por ser uma figura dentre as figuras que coexistiam na cena.

Figura 35 – Espetáculo *Espaços invisíveis*, na Vila Maria Zélia, em São Paulo, 2015

Foto: Clarissa Lambert (acervo do grupo)

A ideia de dramaturgia na dança[32] não diz respeito a uma perspectiva textual, mas de uma dramaturgia que nasce do corpo, dos estados e relações, das corporeidades dançantes que constituem a

32 É importante aprofundar reflexões sobre o conceito de dramaturgia na dança, como faz a dissertação de Valeska Alvim, *A dramaturgia na dança contemporânea brasileira* (2012).

cena, além da dramaturgia do espetáculo que é delineada na encenação: são camadas dramatúrgicas que se entrelaçam, corpo, jogo cênico, relação com o espaço cênico e os espectadores, assim como os outros elementos que compõem essa encenação. Essas possibilidades de construção dramatúrgica também estão presentes em obras de dança contemporânea, como expõe Michèle Febvre (apud Louppe, 2012, p.274): "Toda a dança contemporânea escapa à continuidade dramatúrgica e propõe-se como uma sucessão ou uma justaposição de sequências entre as quais se estabelecem ligações fluidas que não têm a ver com uma organicidade narrativa".

Gregory liderava a banda de tambores durante meu solo explosivo e, no momento seguinte do trabalho, conduzia a banda de acordeões e escaletas que acompanhavam a figura de Carolina. A valsa era tocada próxima ao público, e a delicadeza da figura silenciosa, curiosa e perdida com passos ritmados de Carolina convidava os espectadores a sentarem.

Figura 36 – Espetáculo *Espaços invisíveis*, no Paço das Artes (USP), em São Paulo (SP), 2013

Foto: Daniel Carvalho (arquivo do grupo)

Os fones de ouvido, disponibilizados ao público na primeira parte, continham neles narrativas contadas (trechos das cartas de saudade, contos de Calvino, relatos das ações na rua), como dito anteriormente. Já havíamos experimentado nas ações *Ouvindo os fones de ouvido das pessoas no metrô* e *Ouvir conto de Calvino*

dançado essa relação das narrativas e sonoridades no fone de ouvido, criando camadas íntimas dramatúrgicas: somente aquele que escuta o fone faz a sobreposição de elementos, em silêncio e em segredo, "invisível".

Essa relação com a voz e as narrativas também acontecia na cena final do espetáculo. Entre o público aconteciam danças de proximidade, sonoridades, sonoplastias e trechos de narrativas contadas ao pé do ouvido, camadas que se sobrepunham. O repertório de dança oriundo da ação *Danças na faixa de pedestre* acontecia nesse momento, entre cadeiras, uma correria, espaços entres que culminavam em pressões entre nós e um carregamento (Figura 36). As gestualidades das figuras do início voltavam nesse final, agora transformadas pelos encontros e trajetórias; a proximidade permitia delicadezas, silêncios, simples composições e pausas. Dentre essas frases que falávamos ao pé do ouvido, um trecho do conto de Calvino (1990, p.51-2):

> Corre alguma coisa entre, uma troca de olhares como se fossem linhas que ligam uma figura a outra e desenham flechas, estrelas, triângulos, até esgotar num instante todas as combinações possíveis. [...] Assim, entre aqueles que por acaso procuram abrigo da chuva sobre o pórtico, ou aglomeram-se sob uma tenda do bazar, ou param para ouvir a banda na praça, consumam-se encontros, seduções, abraços, orgias, sem que se troque uma palavra, sem que se toque um dedo, quase sem levantar os olhos.

Aos poucos, durante o espetáculo, conduzíamos o público para agrupamentos que acompanhavam de perto e/ou de dentro o desenrolar das cenas. Na cena final, como dito, o público era disposto em cadeiras espalhadas em uma região concentrada do espaço cênico, viradas para diferentes direções e formando pequenos corredores e bolsões nos quais a dança acontecia, nesse entre espaços, bem próxima das pessoas sentadas.

No fim do espetáculo, aos poucos, os fluxos de dança e música iam cessando, e um a um, cada um de nós se sentava nas cadeiras,

devagar íamos nos unindo à "multidão", fazendo parte daquele todo, a última nota do piano era tocada, a luz baixava lentamente e se instaurava um silêncio, um silêncio que perdurava.

Essas sobreposições caracterizam a encenação e a localizam em um movimento das artes cênicas contemporâneas, no qual a fragmentação e a justaposição são recursos de composição que não procuram se organizar em uma ordem representativa única. Ao mesmo tempo, segundo Sanches fazendo referência à obra de Pina Bausch, tais fragmentação e justaposição podem ser lidas em relação a um regime estético, seguindo o conceito de Rancière:

> Assim, a fragmentação, no regime estético, implica uma concepção da arte segundo a qual cada fragmento é significativo não porque é uma parte de um todo que tem neste todo um papel pré-determinado, com um sentido unívoco e único, mas porque é já habitado em si pelas "palavras das coisas mudas", isto é, por uma significação própria e multifacetada, cujos nexos com as significações de outros fragmentos dependem de cada espectador. (Sanches, 2020, p.86)

No caso de *Espaços invisíveis*, essas justaposições no modo de composição vão ao encontro da própria dinâmica do espaço urbano, espaço de coexistências, no qual o espectador movedor, durante o espetáculo, tem a ação de escolha sobre ao que assistir e de que maneira. Porém, havia um percurso de encenação definido: a sequência de cenas partia de um movimento de concomitâncias (solos, duetos, trios e grupos) e se encaminhava para os momentos de coletividade.

Estávamos, naquele momento, provocados pela crítica de jornal feita por Katz (2011) sobre *Lugar do outro* (2011), espetáculo anterior do grupo, quando a jornalista e teórica questionou o lugar de poder da obra em relação ao público. Por isso, em *Espaços invisíveis*, na encenação, resolveu-se expandir a condução do olhar do espectador, propor um espaço de escolhas: as primeiras cenas aconteciam simultaneamente e os espectadores podiam caminhar pelo espaço, ser conduzidos em pranchas com rodas (como as de *Lugar do outro*)

ou estar de bicicleta e eleger o que gostariam de olhar e quanto tempo ficariam olhando. "Tudo isto para trazer para a cena a qualidade do nosso olhar na cidade e, desta forma, propor ao espectador aguçar seu olhar poético e fazê-lo mais ativo na construção da própria obra" (Cia Dama em Trânsito..., 2013, p.5).[33] O(a) espectador(a) era convidado(a) a constituir suas redes dramatúrgicas, ao deambular dentro da obra e por ela ser interpelado(a), em momentos de proximidade e distância.

Laila nomeia o espectador como movedor, engajado de corpo inteiro na experiência. O corpo dos performers e do espectador estão na obra com os sentidos sendo convocados, agindo no espaço, habitando-o:

> Em *Espaços invisíveis* queríamos manter este espectador móvel, em movimento. Desta possibilidade de escolha do espectador, possibilidades desta mobilidade. Caminhar, estar na prancha, ser empurrado e ficar deslizando, e andar de bicicleta. E eu lembro que a bicicleta tinha um frisson especial com as crianças.
>
> Primeiro, cada um por si, depois vai agrupando, e este grupo vai sendo conduzido a caminhar juntos, deslocar mais em coletivo. Este coletivo desloca junto pelo espaço e no final sentado, porém, sem uma frontalidade, as cadeiras estavam viradas para vários lados.
>
> As coisas que fazíamos eram bem sensoriais. De tocar instrumentos e ruídos nas costas, de passar por trás, pela frente. Esta sensorialidade mais tridimensional do corpo que ficou presente também no *Lugar do outro*. O espectador não só como alguém que vê algo mas de trabalhar com os outros sentidos do espectador, como se cada um fosse ganhando um corpo. (informação verbal)[34]

33 Trecho do Relatório da Terceira Fase entregue para o Programa de Fomento à Dança 2013 (arquivo do grupo, material não publicado).

34 Entrevista concedida por Laila Padovan à pesquisadora em 24 jul. 2020 via videochamada na plataforma digital Zoom.

Em *Espaços invisíveis* acreditamos que o convite ao deslocamento na encenação seja uma forma de intensificar essa atividade do espectador, explicitando que é no encontro que se faz a obra: "são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto" (Rancière, 2014, p.17). Rancière (ibidem, p.18) resume: "Aí está um ponto essencial: os espectadores veem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõem o seu próprio poema, como fazem, à sua maneira, atores ou dramaturgos, diretores, dançarinos ou performers". Na encenação é essa relação de movimento entre espectadores e artistas que também potencializa as discussões sobre os espaços da cidade na dramaturgia do espetáculo.

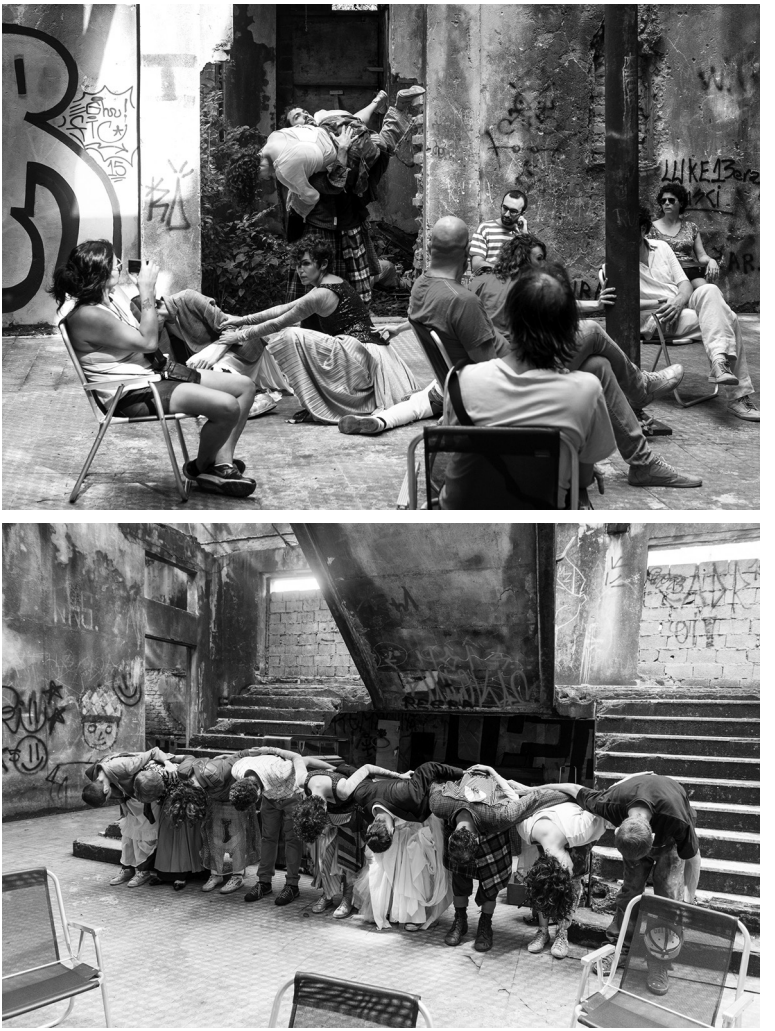
Por fim, procurei, ao navegar nestas águas de criação, ao circundar e adentrar cada obra, descobrir os rastros deixados nos percursos de criação, como expõe Salles (1998), processos inacabados, e dessa forma encontrar como se constituiu seu agir. Assim, descobrir também como se articularam nos processos de criação e espetáculos da CDTB as relações fundantes do corpo dançante com o espaço que habito, onde ajo, que pronuncio, em perspectivas de si e de nós.

Em *Espaços invisíveis*, as investigações em torno da improvisação em dança e música expandiram-se para novas invenções, novos procedimentos e dispositivos que dessem conta das poéticas emergentes que nasceram da atuação do grupo nos espaços urbanos. Esse encontro gerou a ocupação da dança em diferentes lugares, a busca por regimes sensíveis diversos, o trânsito entre música e dança, os processos coletivos e colaborativos, as pronúncias do coletivo e suas singularidades, corpos-sujeitos, em partilhas de autoria e criações em rede, investindo na relação com o espectador tanto na rua quanto em espetáculos em espaços cênicos alternativos como perspectivas dramatúrgicas e de encenação. Esse percurso igualmente diz do *agir composicional* do grupo que se adensa em cada nova obra, confluindo em um modo próprio de realizar-se como poética da dança.

Percebemos nessa deriva como a cidade, a metrópole paulistana, ganhou um lugar importante na constituição da poética do grupo;

ela, que nos engole e nos alimenta, nos isola e nos faz coletivo, tornou-se matéria para as inspirações criativas; simbólica, imaginária e vivida, a cidade disse muito sobre o que somos e o que não somos, como nos constituímos.

Figura 37 – Foto espetáculo *Espaços invisíveis*, na Vila Maria Zélia (ruínas da Escola de Meninas), em São Paulo (SP), 2016



Fotos: Alexandre Medeiros e Clarissa Lambert (arquivo do grupo)

Considerações finais e próximas *Derivas*

Deambularemos entre os caminhos dessa narrativa a fim de tecer estas últimas reflexões. Nosso ponto de partida foi a improvisação em dança como eixo de reflexão para localizar o fazer da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros no contexto de artistas da dança contemporânea paulistana interessados(as) em investigar a improvisação como modo de composição no aqui-agora da cena.

A improvisação e o contato improvisação mobilizaram mudanças de modos compositivos e paradigmas no fazer em dança para nós integrantes da CDTB e, no contexto mais amplo da dança contemporânea, contribuíram para alargar as compreensões sobre o corpo que dança, onde dança e quem dança. Equívocos que giram em torno da improvisação (de certa banalidade, de que ela somente está relacionada a espontaneidade e criatividade) são deslocados, evidenciando a necessidade de um labor oriundo de experiência e prática que ela exige.

Dentro desse contexto, a partir da experiência artística da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros, criação de si e de nós, adentramos seus processos de criação, problematizamos e revelamos as bases e os pressupostos cênicos do grupo, delineando seu *agir composicional*, constituído ao longo destes dezessete anos de existência em seus movimentos coletivos de partilha de criações, decisões e autorias.

Consideramos que as criações trazidas possuem um caráter transartístico (Salles, 2008), no qual as relações entre música e dança, gesto e palavra, dança e performatividade transitam nas processualidades e no desenvolvimento das obras, sendo a improvisação a porta de entrada para esses fluxos entre linguagens artísticas.

Nos percursos desse fazer, o embate entre dança-mundo e vice-versa, a dança é e foi pronúncia do/no mundo, como aponta Lilian Vilela (2010). Nossos corpos-sujeitos dançantes, nos espaços da cidade, encontraram discursos e corporeidades que mobilizaram afetos, empatias, conflitos e negociações.

A maneira como adentramos os espaços teve como premissa desse *agir composicional* a escuta, dos corpos e dos próprios espaços, partindo das práticas de si apoiadas nas investigações da dança do CI, nas abordagens somáticas, na perspectiva relacional da improvisação e na dança nos espaços urbanos. Essa abertura, presente desde a preparação até o jogo cênico, assentava-se em uma escuta sensível, na modulação da atenção e presença, nos atravessamentos dos afetos nos e dos espaços, na conexão entre os(as) artistas, entre as pessoas em trânsito, em um jogo de impermanência e porosidade, visibilidades e invisibilidades. Como Dudude Herrmann (apud Rettore, 2010, p.102) precisamente expõe, "o improvisador acontece nas rachaduras. É preciso farejar o espaço [...]. Um bom improvisador fareja, abre suas cinesferas, antenas na pele [...]. Observa os habitantes e – o mais importante – pede permissão".

Para o grupo, a cidade foi matéria poética e, como diz Milton Santos (2014), lugar de coexistência e concomitâncias de modos de ser e estar. Nessa atuação e ocupação dos espaços urbanos e na criação em espaços cênicos alternativos, sob a perspectiva de uma *dança de ocupação*, investimos nos tecidos urbanos, arquiteturas, fluxos e fixos, em uma dança mundana não apartada de negociações e embates presentes, que pôde reapresentar dimensões invisibilizadas do glocal (global e local) (Santos, 2014).

Desse modo, as ações cênicas trouxeram uma dimensão particular e coletiva ao glocal, inaugurando aí, nessa multiplicidade do espaço que considera a diversidade, sentidos inauditos até então,

onde os corpos dançantes em suas ações poéticas puderam convocar aspectos nevoados no real, por causa da invisibilidade dos fixos e fluxos, e torná-los visíveis, reconhecendo que há um transbordamento cotidiano ininterrupto de mundo em suas possibilidades imaginárias, simbólicas e de trocas em cada encontro entre a cidade e seus habitantes.

Ao longo dos anos, essa dança de ocupação foi sendo articulada, entre presenças e ausências, visibilidades e invisibilidades, ao buscar criar e gestar novas invenções e modos de viver e se apropriar dos lugares, entre ralentamentos, dissensos, frestas, tropeços (Lepecki, 2012).

Foram muitas as danças nos espaços da cidade, mas aquelas que constituíram nossas pronúncias contam sobre movimentos partilhados, de caminhadas, corridas e gestos individuais e conjuntos, de diálogos distantes e muito próximos, de respiração ofegante, sutil, pela solas do pés, de expansão da presença silenciosa, de uma dança convite para dançar juntas e juntos, de jogos, brincadeiras, de deitar, rolar no chão e saltar alto, de encontros delicados pele com pele e de se equilibrar no outro ou em algum lugar, em explosões de movimento, pausa, estar, habitar.

Desses dançares e gestualidades que irromperam dos encontros com arquiteturas, coisas, pessoas, seres humanos e não humanos, em espaços entre, nos expressamos na singularidade das danças de cada uma e um e daquelas que se fizeram coletivamente, incluindo também o dançar cotidiano contido em cada caminhada, corrida, impulso de movimento das coreografias urbanas, consensos, dissensos e capturas.

A corporeidade dançante que se concebeu diz de um corpo permeável, ouvinte, atravessado por outros corpos e espaços – que produz neles, com eles e a partir deles aberturas aos devires –, convocando um criar-se a si mesmos, um convite a um sem-número de partilhas entre os habitantes e a cidade.

Essa dança de ocupação se fez no encontro com os espaços e com as pessoas em suas diversidades, gestando e sendo gestada. Ao dançar em calçadas, vias, praças, estações de trem, ruínas, teatros, escolas, produzimos gestualidades e dançares relacionais, em diálogo

com as alturas, limites, vastidões, com as presenças desses espaços, com as memórias inscritas nas paredes, no chão, negociando e enfrentando durezas e violências que nos lugares se imprimem, buscando encontros possíveis e inusitados.

As possibilidades de olhares do outro (espectadores, passantes, habitantes) inspiraram propostas de encenação e dramaturgia das obras do grupo – as invenções das pranchas móveis, as possibilidades de mobilidade, movimento e paragem de quem assiste e a proposição de tê-lo como coautor do acontecimento cênico.

Dançar na rua, ao longo dos anos, foi uma forma de encontrar outros públicos que não aqueles que se interessam diretamente por dança contemporânea, possibilitando outros olhares e modos de fruição, desestabilizando para nós quais locais a dança "poderia" ocupar e como. Essas experiências cada vez mais reverberaram no modo de criar e encenar da CDTB, tanto em relação ao espaço da cena, às corporeidades dançantes que se apresentam em suas obras, quanto em relação ao espectador.

Assim como as experiências da rua reverberam nas encenações e seus processos ao instigar e gerar novas invenções, esse trânsito entre a rua e o espaço cênico fechado, também de expansão e recolhimento, tornou-se um foco importante de investigação para CDTB.

A capital paulistana e outras cidades foram territórios de investigação, embates e encontros. Atuarmos pela dança foi nossa possibilidade de criar frestas e dissensos, e a rua, para muito além de uma relação romantizada, descortinou-se na potência da vida com suas belezas, cruezas, poéticas e riscos. Mas já nos dizia Guimarães Rosa (1986, p.17): "Viver é negócio muito perigoso".

Nesse processo são as corporeidades em seus agenciamentos e congregadas a uma ação em um encontro coletivo que criam e dão sentido a um determinado espaço que se faz comum. Esse espaço que se faz cênico pela obra pode acontecer em um lugar fechado ou aberto, em uma quadra ou na rua, numa casa abandonada, numa ponte, numa praça, embaixo de uma árvore, numa estação de trem etc. São espaços inusitados; podemos dizer que são não esperados, são não convencionais para o acontecimento cênico, e estão aí em

suas diversidades pela cidade, "fixados" em suas utilidades imediatas, por vezes enclausurados em uma significatividade diminuída de sentidos. Habitarmos e nos apropriarmos desses lugares foi um agir do grupo, que trouxe questões às representatividades dos espaços que, por sua vez, puderam acolher outros sentidos, fazendo vibrar outros sons, outras cores, ares e afetibilidades, outros corpos em seus dizeres múltiplos.

A dança, pela CDTB, buscou em seu *agir composicional* uma abertura compreensiva para os espaços, as cidades, os corpos em sua potência de significação e ressignificação metafórica, imaginária e, posteriormente, uma abertura ao que expressam em sua dinâmica ordinária, convocando a dimensão poética dos encontros, uma tessitura possível do entre.

Assim, os dispositivos de criação se formaram do encontro entre as proposições artísticas, os lugares (da cidade e dos espaços cênicos) e os(as) espectadores(as). Cada obra em particular abriu proposições de habitar um mundo em comum e foi aí que, compondo feixes de relações com o mundo (Bourriaud, 2009), habitamos e nos pronunciamos corpos-sujeitos de nossas danças (Vilela, 2010).

Esse proferir deu corpo ao projeto artístico da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros, que se formou ao longo destes dezesseis anos e perdura até hoje em novas pesquisas e criações, assim como em invenções de procedimentos de criação que escapam para outros campos, programas performativos, coreografia expandida, entre outros, transbordando para as relações ensejadas no trabalho corporal, nas poéticas, estéticas e políticas, e fundamentalmente na relação entre as obras e os(as) espectadores(as).

As investigações entre a dança e a cidade, movimento e cidade são pesquisas importantes a adensar. É necessário sublinhar que, durante o período da pandemia da covid-19 que nos acometeu, a relação corpo e cidade foi agudamente atingida e ganhou mais visibilidade de discussão.

Sobre este momento, Lepecki explica o paradoxal aspecto do movimento: apesar de ser por meio dele que os sistemas de poder constituem estratégias de controle e vigilância, ao mesmo tempo

ele é um modo de escapar dos aparelhos disciplinares presentes nos regimes cinéticos urbanos. Para o autor, o movimento "é a principal ferramenta para perfurar a disciplina, para iniciar o próprio desmonte do controle" (Lepecki, 2020, p.18). Como vimos nas ações nas ruas, ele é uma possibilidade de produzir dissensos e outros modos de ser e estar.

Nesse período de pandemia a lógica do movimento ligado à aceleração e à produtividade do capital acentuou e escancarou necropolíticas entranhadas nos regimes cinéticos urbanos. Vivemos em um momento em que reafirmar a vida foi parar, isolar-se, estar na "pequena dança" (Lepecki, 2020; Paxton, 2008). No entanto, deparamos com abismos sociais, privilégios entre quem pode parar e quem não pode em uma sociedade extremamente desigual.

Esse estado de suspensão intensificou as latências de pesquisa. Aquilo que compõe esse agir, a criação de regimes sensíveis entre pessoas e lugares, teve que ser redimensionado eticamente, reinventado na impossibilidade de um fazer presencial em tempos pandêmicos, para assim podermos continuar nossos processos de criação em atividades remotas, em busca de encontros viáveis.

No percurso do livro encontramos em cada obra como a dança do contato improvisação imbuiu os pressupostos corporais e cênicos do grupo de maneira transversal, alargando a ideia de "contato" a partir de seus princípios. Lepecki (2020, p.15), relacionando o contato à pequena dança (*small dance*), assertivamente coloca:

> O contato acontece no espaço entre os corpos e por causa do espaço entre os corpos. Um espaço que, através da amplificação do sensorial da pequena dança, agora pode ser percebido como nunca neutro ou vazio, mas preenchido com o compartilhamento de um corpo sutil e cuidadoso do engajamento coletivo, apostando na criação de um outro modo de ser, de sentir e de cuidar para sentir.
> [...] contato não é apenas o que acontece quando pele toca pele. Contato, e particularmente o contato da sociabilidade coletiva, deriva do engajamento mútuo na formação de um campo mais sensual e mais intensivo. Um campo de força de ação comum

proximal, ativado através de uma prolongada posição de paragem a curta distância.

No contexto do isolamento social em 2020, o grupo realizou o projeto *Cidade temporal* no formato on-line. Nesse processo, o "contato" expandiu-se na relação obra-artista-espectador, desdobrando-se em fazeres artísticos de arte e comunidade. O que antes era uma relação de fruição obra-espectador, nessa criação, artistas e "não artistas" de diferentes idades fizeram parte do processo partilhando invenções.

As reflexões acerca da cidade que habitamos e que gostaríamos de habitar atravessariam as diferentes gerações, crianças, adolescentes, adultos e adultos com mais de sessenta anos. No entanto, devido à pandemia, o processo de criação aconteceu por meio de plataformas digitais, celulares, mensagens etc., deslocando a relação corpo-cidade para corpo-casa.

Estabelecemos esse contato da sociabilidade coletiva enfrentando os desafios e frustrações do momento, aumentando nossa "comunidade" e envolvendo mais de 69 pessoas nas residências artísticas on-line. Estendemos os limites do processo coletivo e colaborativo criando outros coletivos intergeracionais, promovendo contatos e diálogos, mesmo que remotos, valorizando encontros singulares e plurais. Um fazer contextual e relacional foi gerado por nós e os/as residentes criadores(as), constituindo espaços de criação, cada qual em sua casa.[1]

Precisamente foi isso que aconteceu nas residências artísticas on-line com crianças, adolescentes, adultos e idosos: um campo de força de ação comum, no qual os pressupostos artísticos do grupo em relação ao encontro com as pessoas foram recolocados no contexto, geraram "uma dança de contato".

Neste fim anuncio *Cidade temporal* para movimentar novas *Derivas*, próximas *Derivas*, afirmando vigorosamente os compromissos

1 Para assistir aos vídeos dos trabalhos da CDTB e, especialmente, do projeto *Cidade temporal*, acessar o site do grupo: www.ciadamasemtransito.com.br.

do projeto artístico que continua, nesse coletivo, em busca de recriar-se e constituir-se, reconhecendo que "a intenção do artista é por obras no mundo" e nesse tecer compartilhado é chamado, "é impelido a agir" (Salles, 1998, p.30).

Assim, este trabalho vai encontrando seu termo, seu tempo, enfim. Porém, os fazeres do grupo se movimentam para as inquietações do momento que nos acomete. Não haveria como terminar sem dizer que fui atravessada por ele na redação destas páginas. Estamos sendo recolocados na relação corpo, dança, cidade, sensibilidades, contato, coletivos e indivíduos e convocados pelo presente a agir. Por vezes mais solitários, por outras mais coletivos, estamos neste presente em rede. Continuemos nesta trama, partilhando autorias e ampliando as possibilidades de imaginar, criar, de ser e estar entre nós, nas cidades e no mundo.

Referências

ALBRIGHT, A. C. Dwelling in Possibility. In: ALBRIGHT, A. C.; GERE, D. (ed.). *Taken by Surprise*: a dance improvisation reader. Middletown: Wesleyan University Press, 2003. p.257-66.

ALMEIDA, K. C. de. *Entre-territórios*: a dança como catalisadora de diferentes noções de composição. Campinas, 2016. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

ALVIM, V. R. *A dramaturgia na dança contemporânea brasileira*: as experiências de colaboração entre coreógrafa e dramaturgista nos trabalhos de Lia Rodrigues e Silvia Soter. Campinas, 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

ANJOS, M. dos. As ruas e as bobagens: anotações sobre o *delirium ambulatorium* de Hélio Oiticica. *ARS*, São Paulo, n.20, ano 10, p.21-41, 2012.

ARDENNE, P. *Un arte contextual*: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: Cendeac, 2006.

ARENDT, H. *A condição humana*. 11.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

AUGÉ, M. *Não lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BANES, S. *Terpsichore in Sneakers*: Post-Modern Dance. Middletown: Wesleyan University Press, 1987.

BANES, S. *Democracy's Body*: Judson Dance Theater, 1962-1964. Durham, London: Duke University Press, 1993.

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução: João Wanderley Geraldi. *Revista Brasileira de Educação*, n.19, p.20-8, 2002.

BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRAVI, V. C. Posfácio. In: FAVORETO, L. *Caderno oito nova dança*. São Paulo: Funarte, 2006.

TEASER PARTILHAS poéticas em contato. [S.l.]: Bruta Flor Filmes. Vimeo. 2019. 1 vídeo (1 min 55 s). Disponível em: https://vimeo.com/346256298. Acesso em: set. 2021.

CAMARGO, M. Z. *O fazer artístico como catálise*: experiências do corpo e da dança. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

CAMBOIM, I. L. M. *Dança (com) a cidade*: mapeamentos sensíveis da experiência urbana contemporânea. João Pessoa, 2017. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal da Paraíba.

CAMPOS, H. de. *Entremilênios*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CALVINO, I. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALDEIRA, S. P. *O lamento da imperatriz*: a linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Bausch. São Paulo: Annablume, 2009.

CARLOS, A. F. A. *Espaço-tempo da vida cotidiana na metrópole*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017.

CARTER, C. Improvisation in Dance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v.58, n.2, p.181-90, spring 2000. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/i217929. Acesso em: 7 maio 2021.

CERQUEIRA, J. S. E. *Forças em luta para a invenção de uma dança*: política cultural e dança contemporânea em São Paulo. São Paulo, 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAUÍ, M. As manifestações de junho de 2013 na cidade de São Paulo. *Revista Teoria e Debate*, ed.113, 27 jun. 2013. Disponível em: https://teoriaedebate.org.br/2013/06/27/%EF%BB%BFas-manifestacoes-de-junho-de-2013-na-cidade-de-sao-paulo/. Acesso em: jun. 2021.

CIA CONECTEDANCE. *Damas em trânsito e os bucaneiros – Espaços invisíveis* (Entrevista com Alex Ratton). [S.l.], 2018. 1 vídeo (11 min 46 s). YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tvU0dajc3cY. Acesso em: 7 set. 2021.

CIA DAMAS EM TRÂNSITO E OS BUCANEIROS. *Lugar do outro*. Programa de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo. Projeto. São Paulo:

Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, jun. 2010. Material não publicado.

CIA DAMAS EM TRÂNSITO E OS BUCANEIROS. *Lugar do outro*. Programa de Espetáculo. Programa de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 2011.

CIA DAMA EM TRÂNSITO E OS BUCANEIROS. *Espaços invisíveis*. Programa de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo. Projeto. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, jul. 2012. Material não publicado.

CIA DAMA EM TRÂNSITO E OS BUCANEIROS. *Espaços invisíveis*. Relatório do Projeto. Programa de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 2013. Material não publicado.

CIA DAMAS EM TRÂNSITO E OS BUCANEIROS. *Puntear*. [s.d.]. Disponível em: https://www.ciadamasemtransito.com.br/6-puntear. Acesso em: 2 out. 2021.

CLAERBOUT, D. *The Algiers' Section of a Happy Moment*. *Frames* de videoinstalação. 2008. Disponível em: http://www.artnet.com/artists/david-claerbout/the-algiers-section-of-a-happy-moment-7DcnSZMiCWlMSABpcmf76Q2. Acesso em: 3 out. 2021.

COHEN, B. B. *Sentir, perceber e agir*: educação somática pelo método Body Mind Centering. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

COSTA, T. A. *Coreogeografias da lentidão*: gestos de ralentamento. São Paulo, 2017. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

COSTAS, A. M. R. *Processos de criação e pedagogia da dança*: configurações de um ideário relacional. São Paulo, 2016. Pós-doutorado (Relatório Final de Pós-Doutoramento em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, 2016.

DAMAS EM TRÂNSITO e os Bucaneiros. *Sobre ruas e rios | Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros*. São Paulo, 2021. 1 vídeo (44 min 50 s). YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1t4spvScJyg. Acesso em: set. 2021.

DAMASEOSBUCANEIROS. *Clip Duas memórias*. [S.l.], 2010. 1 vídeo (7 mim 46 s). YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7yKyOoESVk0. Acesso em: 7 set. 2021.

DIAS, L. M. *Corpo e complexidade*: o trânsito arte-ciência nos processos de criação de Adriana Grechi. Salvador, 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro/Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia.

DOSSE, F. O espaço habitado segundo Michel de Certeau. *Artcultura*, Uberlândia, v.15, n.27, p.85-96, jul./dez. 2013.

EDDY, M. Uma breve história das práticas somáticas e da dança: desenvolvimento histórico do campo da educação somática e suas relações com a dança. Tradução: Clara Trigo, Diego Pizarro, Isabel Tornaghi. *Revista Repertório*, Salvador, ano 21, n.31, p.25-61, 2018.

FABIÃO, E. Programa performativo: o corpo-em-experiência. *Revista Lume*, v.1, n.4, p.1-11, dez. 2013. Disponível em: https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276. Acesso em: 5 abr. 2021.

FABIÃO, E. *Ações*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

FARIAS, A.; ANJOS, M. (org.). Há sempre um corpo de mar para um homem navegar. *Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo*, São Paulo, 2010.

FAVORETO, L. *Caderno Oito Nova Dança*. Projeto de pesquisa teórico-prática. São Paulo: Funarte, 2006.

FAZENDA, M. J. A dança como visão do mundo: da grande modernidade à época atual. In: LOUPPE, L. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

FIADEIRO, J. Rotas de colisão com o mundo: um modo de experimentar o presente. [Entrevista cedida a] Maria Fernanda Vomero. Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. *Cartografias Revista de Artes Cênicas*, São Paulo, p.302-5, 2020.

FREIRE, A. V. Angel Vianna: da expressão corporal aos jogos corporais e à conscientização do movimento na dança contemporânea. *Revista Repertório*, ano 21, n.31, Salvador, p.214-35, 2018.

FREIRE, P. *Pedagogia dos sonhos possíveis*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

FORTI, S. Animate Dancing: A Practice in Dance Improvisation. In: ALBRIGHT, A. C.; GERE, D. (ed.). *Taken by Surprise*: a dance improvisation reader. Middletown: Wesleyan University Press, 2003. p.53-63.

FORTIN, S. Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística. Tradução: Helena Mello. *Revista Cena*, Porto Alegre, n.7, p.77-88, 2009. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961. Acesso em: 1º set. 2020.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. 31.ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

FOSTER, S. L. *Dances that Describe Themselves*: The Improvised Choreography of Richard Bull. Middletown: Wesleyan University Press, 2002.

FOSTER, S. L. Improvisation in Dance and Mind. In: ALBRIGHT, A. C.; GERE, D. (ed.). *Taken by Surprise*: a dance improvisation reader. Middletown: Wesleyan University Press, 2003. p.3-12.

GARCIA, S. Improvisando: a dramaturgia em movimento da Nova Dança 4. *Trilogia Revista*, São Paulo, 2º sem. 2011. Publicação comemorativa da Cia. Nova Dança 4.

GASPAR NETO, F. A. Atenciografia do corpo: intersecções entre Lisa Nelson e Gilbert Simondon a partir de um fragmento de relato. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v.7, n.1, p.205-22, jan./abr. 2017.

GIL, J. *Movimento total*: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GODARD, H. Gesto e percepção. In: SOTER, S. (org.). *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002.

GOUVÊA, C.; ALCÂNTARA, S. [Entrevista cedida a] Simone Alcântara. *Maria Duschenes*: expressão da liberdade. Exposição virtual. Porta MUD. São Paulo: Museu da dança (MUD), 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=x17rFzDP7Aw. Acesso em: jul. 2020.

GOUVÊA, R. V. *A improvisação em dança na (trans)formação do artista-aprendiz*: uma reflexão nos entrelugares das artes cênicas, filosofia e educação. Campinas, 2012. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas.

GREINER, C. *Fabulações do corpo japonês e seus microativismos*. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

GRESENBERG, N.; BRETAS, T. *A dança no espaço urbano* – Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros – Alex Ratton. Documentário. 2015. 1 vídeo (20 min). Curadoria e entrevista: Ana Terra. Entrevistado: Alex Ratton Sanchez. Museu da Dança (MUD). Disponível em: http://museudadanca.com.br/adancanoespacourbano/. Acessado: ago. 2020.

GUERRERO, M. F. *Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança*. Salvador, 2018. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança.

GUZZO, M. S. L. Coreopolítica: a dança presente na cidade. *Athenea Digital*, v.20, n.2, jul. 2020.

HALPRIN, A. Judson at 50: Anna Halprin. [Entrevista cedida a] Samara Davis. *Artforum*, 31 jul. 2012. Disponível em: http://artforum.com/words/id=31459. Acesso em: 19 dez. 2019.

HERRMANN, M. L. T. (org.). *Ciclo de confluências*: ideias de fresta. Tradução: André Lage e Izabel Stewart. Belo Horizonte: Bando, 2008.

HERRMANN, M. L. T. (org.). *Ciclo de confluências*: ideias de imagem. Tradução: Raúl Antonio Marquez Sullivan. Belo Horizonte: Dudude, 2012.

HERRMANN, M. L. T. *Palestra no 5 Fórum*: o brincar, a improvisação e a dança. Balangandança Cia., out. 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mEv6iLzkUnc. Acesso em: jul. 2020.

HERRMANN, M. L. T.et al. *Cadernos de anotações*: a poética do movimento no espaço de fora. Belo Horizonte: Dudude, 2011.

HISSA, C. E. Viana. A lentidão no lugar da velocidade. *Revista Redobra*, Belo Horizonte, ano 3, n.9, p.75-82, 2012.

JACQUES, P. B. (org.). *Apologia da deriva*: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KATZ, H. Corpos que tiranizam os olhares. *O Estado de S. Paulo*, 23 ago. 2011. Caderno 2. D9. Disponível em: http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11314107818.pdf. Acesso em: 3 maio 2021.

LEFEBVRE, H. *La Production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1986.

LEITE, F. H. C. Contato improvisação (*contact improvisation*): um diálogo em dança. *Movimento*, Porto Alegre, v.11, n.2, maio-ago. 2005.

LEMOS, I. Pensamento corporal e improvisação: escolhas, composição, jogo e cena. *Trilogia Revista*, São Paulo, 2º sem. 2011. Publicação comemorativa da Cia. Nova Dança 4.

LEMOS, I. *Somática, liberdade e amor*. Palestra. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE PRÁTICAS SOMÁTICAS E DANÇA, 2. (Edição online), jun. 2021. 1 vídeo (59 min). Publicado pelo canal Encontro Somática Dança Brasil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-Ls6wyrQp1k. Acesso em: jun.2021.

LEPECKI, A. Planos de composição. In: GREINER, C.; SANTO, C. E.; SOBRAL, S. (org.). *Criações e conexões*: cartografia Rumos Itaú cultural Dança 2009-2010. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p.13-20.

LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. *Revista Ilha*, v.13, n.1, p.41-60, jan.-jun. 2012.

LEPECKI, A. *Exaurir a dança*: performance e a política do movimento. São Paulo: Annablume, 2017.

LEPECKI, A. *Movimento na pausa*. São Paulo: N-1 Edições, 2020. Disponível em: https://www.n-1edicoes.org/textos/147. Acesso em: ago. 2021.

LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

LOUPPE, L. Corpos híbridos. In: PEREIRA, Roberto. *Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.

LOUPPE, L. *Poética da dança contemporânea*. 3.ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MARENGO, M.; MUNIZ, Z. Um olhar sobre o *Material for the Spine*, de Steve Paxton. *Revista Brasileira de Estudo da Presença*, Porto Alegre, v.8, n.1, p.151-66, jan./mar. 2008.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro, São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MESQUITA, A. (org.). *Trisha Brown*: coreografar a vida. São Paulo: Masp, 2020.

MILLER, J. C. *A escuta do corpo*: sistematização da técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.

MILLER, J. C. *Qual é o corpo que dança?* Dança e educação somática para a construção de um corpo cênico. Campinas, 2010. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

MIRANDA, A. L. *O uso do território pelos homens lentos*: a experiência dos camelos no centro de Ribeirão Preto. Campinas, 2005. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas.

MOMMENSOHN, M.; PETRELLA, P. (org.). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus, 2006.

MONTEIRO, Z. Notas. *Sobre o imprevisível*, Núcleo de Improvisação, São Paulo, 2010.

MORAIS, C. *A dança* in situ *no espaço urbano*. São Paulo: Lince, 2015.

MORAIS, L. A. *Corpomapa*: o dançarino e o lugar na composição situada. Salvador, 2015. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia.

MUNDIM, A. C. (org.). *Abordagens sobre improvisação em dança contemporânea*. Uberlândia: Composer, 2017.

NAKHAL, J. Women as Space/Women in Space: Relocating our Bodies and Rewriting Gender in Space. *Kohl: A Journal for Body and Gender Research*, v.1, n.1, p.15-22, Summer 2015.

NELSON, L. Composing, communication, and the sense of imagination: Lisa Nelson on her pre-technique of dance, the Tuning Scores. *Ballettanz*, p.76-9, abr. 2006.

NELSON, L. *Lisa Nelson*. Vídeo 1. Direção, edição e roteirização: Ana Francisca Ponzio. Vídeos e fotos especialmente cedidos por Lisa Nelson. Conectedance. 2015. 1 vídeo (20 min). Disponível em: https://conectedance.com.br/video/lisa-nelsonvideo-1/. Acesso em: jun.2020.

NOVACK, C. J. *Sharing the Dance*: contact improvisation and American culture. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1990.

O LAMENTO da imperatriz. Direção: Pina Bausch. Wuppertal, 1990. 1 VHS (103 min).

ORTIZ, R. *Clip – Lugar do outro – Damas em Trânsito*. 2012. 1 vídeo (10 min 11 s). Rogerioortiz2012. YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fSC2_R7eghc. Acesso em: set. 2021.

PADOVAN, L. R. *Voar*: um mergulho no corpo. O encontro sensível e poético entre dois corpos na dança do contato improvisação e na prática clínica. São

Paulo, 2014. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo.

PAULA, F. K. S. *Evocações e presenças negras na dança contemporânea paulista (2000-2015)*. São Paulo, 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista.

PAXTON, S. *Material for the Spine*: a movement study. Bruxelles: Contredanse, 2008. 1 DVD-ROM.

PAXTON, S. Perguntas e respostas. In: *Contato improvisação*: conceitos, princípios e ensino. Tradução de textos da revista *Contact Quarterly*. Tradução: Pedro Peñuela Sanches. São Paulo: Núcleo Improvisação em Contato, 2021a. p.35-38.

PAXTON, S. A queda depois de Newton. In: *Contato improvisação*: conceitos, princípios e ensino. Tradução de textos da revista *Contact Quarterly*. Tradução: Pedro Peñuela Sanches. São Paulo: Núcleo Improvisação em Contato, 2021b. p.85-90.

PRADO, C. G. *Fragmentos das ações na rua do processo de criação de Espaços invisíveis*. São Paulo, 2021. 1 vídeo (2 min 29 s). YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iWbT6tnig-U. Acesso em: 4 out. 2021.

QUILICI, C. S. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

RETTORE, P. A improvisação no processo de criação e composição da dança de Dudude Herrmann. Belo Horizonte, 2010. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais.

RILKE, R. M. *Cartas a um jovem poeta*. 31.ed. São Paulo: Globo, 2000.

ROPA, E. C. A dança urbana ou sobre a resiliência do espirito da dança. *Urdimento – Revista de estudos em artes cênicas*, Universidade do Estado de Santa Catarina, n.19, p.113-119, nov.2012.

ROSA, J. G. *Grande sertão*: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SALLES, C. A. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. São Paulo: Fapesp/Annablume, 1998.

SALLES, C. A. *Crítica genética*: fundamento dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: Educ, 2008.

SALLES, C. A. *Processos de criação em grupo*: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SANCHES, P. R. P. *Encontro entre corpos*: um estudo sobre o corpo por meio do diálogo entre a dança: contato improvisação e a psicanálise winnicottiana. São Paulo, 2012. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo.

SANCHES, P. R. Peñuela. *Horizonte, traço, fantasma* – presenças-ausências: Steve Paxton, Pina Bausch, Kazuo Ōno. São Paulo, 2020. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

SANTOS, M. Elogio da lentidão. *Folha de S. Paulo*, 11 mar. 2001. Caderno Mais.

SANTOS, M. *A natureza do espaço*: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2014.

SCIALOM, M. *Laban plural*: um estudo genealógico do legado de Rudolf Laban no Brasil. Salvador, 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

SILVA, H. L. da. *Desabituação compartilhada*: contato improvisação, jogo de dança e vertigem. Valença: Selo A, 2014.

SPERLING, D. M. Encontrar ou construir o ambiente: a cidade como matéria-prima. In: MESQUITA, A. (org.). *Trisha Brown*: coreografar a vida. São Paulo: Masp, 2020.

STRAZZACAPPA, M. *Educação somática e artes cênicas*: princípios e aplicações. Campinas: Papirus, 2012.

STUDIO David Claerbout. *The Algiers' Sections of a Happy Moment installed at Mamco Geneva*. 2015. 1 vídeo (7 min 12 s). Vimeo. Disponível em: https://vimeo.com/131769938. Acesso em: ago. 2021.

SUQUET, A. Cenas – o corpo dançante: um laboratório da percepção. In: COURTINE, J.-J. (org.). *História do corpo*. v.3: As mutações do olhar. O século XX. Petrópolis: Vozes, 2008.

UBERSFELD, A. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIEIRA, C. P. *"Movimento-imagem-ideia"*: o percurso de uma prática. São Paulo, 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

VILELA, L. F. *Uma vida em dança*: movimentos e percursos de Denise Stutz. Campinas, 2010. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas.

VOLPE, M. F. E. *Cartografia de um improvisador em criação*. Campinas, 2011. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

ZAMBRANO, D. *David Zambrano*. Site. 2016. Disponível em: www.davidzambrano.org. Acesso em: jul. 2020.

ZAMBRANO, D.; TOMPKINS, M.; NELSON, L. Need to know – a conversation about improvisational performance. *Contact Quarterly*, Northampton, v.25, n.1, p.29-41, Winter/Spring, 2000.

ZAMPIERI, O. *Puntear*. 2013. 1 vídeo (3 mim 37 s). YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=93FUbpADUoM. Acesso em: 7 set. 2021.

SOBRE O LIVRO

Tipologia: Horley Old Style 10,5/14
1ª Edição Cultura Acadêmica: 2023

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Editorial
Marcos Keith Takahashi (Quadratim)

Edição de texto
Gabriela Garcia

Editoração eletrônica
Arte Final

CULTURA
ACADÊMICA
Editora